

# الكتاب العربي

مجلة فصلية يصدرها اتحاد الكتاب العرب

العدد: ٨٨ خريف ١٩٩٦ السنة الثانية والعشرون



# الصَّابِرُ

مجلة فصلية تصدر عن اتحاد الكتاب العرب بدبي

العدد: ٨٨ خريف ١٩٩٦ السنة الثانية والعشرون

المدير المسؤول

د. علي عقلة عرسان

رئيس التحرير:

فهر كيبلاني

أمينة التحرير:

د. بشرى شعبان

لدية التحرير:

د. جمال شحادة

د. ناديا خوست

د. عبد عبود

رفعت عطفه

# مَكْتَبَةُ لِسَانُ الْعَرَبِ

أ. علاء الدين شوقي

رابط بديل  
[lisanerab.com](http://lisanerab.com)

**www.lisanarb.com**

# الْأَدَبُ الْجِنْيَةُ

مجلة فصلية تصدر عن اتحاد الكتاب العربي بدمشق

الاشتراك السنوي

« الأدب الجنية »

داخل قطر ١٠٠ ل.س

الاقطار العربية للأفراد ٢٠٠ ل.س  
او ١٠ دولارات أميركية

خارج الوطن العربي ٣٠٠ ل.س  
او ١٥ دولاراً أميركياً

الرسوم الرسمية داخل قطر ٢٠٠  
ليرة سورية

الرسوم الرسمية في الوطن العربي  
٢٥. ل.س او ٢٠ دولاراً أميركياً

الرسوم الرسمية خارج الوطن  
العربي ٥٠٠ ل.س او ٢٥ دولاراً  
أميركياً

انضمام اتحاد الكتاب ٥٠ ل.س

مجلة فصلية تصدر كل ثلاثة  
أشهر تهتم بنشر المواد المترجمة  
من الأدب العالمي في مجالات  
الشعر والقصة والمسرحية وغيرها  
من صنوف الأدب الإندي وكذلك  
في مجالات النقد والبحث  
الأدبي .

\* توجه جميع المراسلات باسم  
أمانة التحرير .

\* المقالات المنشورة في المجلة  
لا تعبّر بالضرورة عن رأي  
المجلة .

\* المواد التي تتلقاها المجلة  
لا ترد لاصحابها سواء نشرت  
أم لم تنشر .

دمشق - اشتراك السنة

٢٢٢ ص. ب

٦١١٢ ٤٤٢ - هـ

٤٣

٤٠

المراسلات

باسم أمانة التحرير

الادارة

اتحاد الكتاب العرب



مكتبة لسان العرب

[www.lisanarb.com](http://www.lisanarb.com)

lisanerab.com رابط بديل

**ملف العدد**

**الفرنكوفونية من منظور مختلف**



-افتتاحية -

## الفرنكوفونية وهذا العدد

■ قمو كيلاني ■

لماذا هذا العدد من المجلة عن (الفرنكوفونية) ؟ موضوع واسع شامل ... بل هو تيار كامل يأخذ صفة عالمية ويشمل فيما يشمل مساحات من العالم في أمريكا وأوروبا وافريقيا وفي الوطن العربي .

ونحن خلال هذا العدد حاولنا أن نقدم اضاءات حول الفرنكوفونية :

تاریخها ونشأتها وأسباب تطورها من وجهات نظر عدة اضافة إلى الساحات التي شغلتها في الوطن العربي - وماذا تعني الفرنكوفونية مفهوماً ومصطلحاً أصبح له وجه آخر يمكن أن يستغل سياسياً في هذه الظروف العالمية التي تحاول بها القوى الكبرى أن تنشر نوعاً من الهيمنة الثقافية أو الفكرية أو ربما الانطباع بطبع معين في زمن الصراعات على النفوذ خاصة بعد بوادر النظام العالمي الذي هو في ملامحه الأولى ("ستحواذ") إن لم نقل استعمار من نوع جديد وحيد النظرة وحيد الاتجاه . وبما أن الفرنسية هي لغة عدد من دول أوروبا عدا فرنسا وهي سويسرا وبلجيكا واللوکسمبورغ وفي أمريكا (كوبيك - كندا) اضافة إلى الدول التي كانت مستعمرات فرنسية ولاتزال اللغة الفرنسية هي لغتها الرسمية إن لم نقل لغة العلم والفكر والأدب .... فإن هذا ينطبق ولو

جزئياً على بلاد عربية كانت واقعة في طوق الفرنسية احتلاً أو انتداباً أو نفوذاً سياسياً.

الفرنكوفونية في بداياتها كانت تلاقحًا ثقافياً فكما تنتقل الآثار والروائع الفرنسية إلى شعوب أخرى كذلك تنتقل تراث هذه الشعوب وروائعها إلى الفرنسية عن طريق إبناء شعوبها بالفرنسية أو عن طريق فرنسيين أيضاً. وكانت البوادر عندما نقل (انطوان غالان) (ألف ليلة وليلة) إلى الفرنسية ولاقت رواجاً واستحساناً كبيرين . كذلك بدأت الفرنكوفونية كتطوير لبلاد لم تشق طريقها نحو الحضارة بواسطة لغة ذات ثقافة حية ومنشرة كاللغة الفرنسية ، لكن الفرنكوفونية أصبحت فيما بعد أثناء الاستعمار وفي الثورات أو حركات التحرر منه ذات معنى جديد يرادف الاستعمار أو التبعية وانقسم الرأي تجاهها في الإدانة أو النزاهة والأمانة عندما تكون الفرنسية هي اللغة الوحيدة للتعبير لاكثر . أما الآن فالفرانكوفونية تيار عالمي له مؤسساته ومراكز اشعاعه ..... واعداد من المربيين والمشجعين ومن الذين يتبنون هذا التيار عن وعي وتصميم علماء أنفسهم قادرون على الاداء بلغاتهم الوطنية أو القومية . من هذه المؤسسات هي (الأوبليف) أو (منظمة الجامعات الناطقة بالفرنسية ) وكذلك الجمعيات والتوكادي دور النشر التي تتضع أهدافها الرئيسية من خلال الفرنكوفونية وقد تصدر مجلات أو صحفاً بهذا الشأن كما في مجلة (انفاس) مثلاً التي شدرت في المغرب لهذه الغاية ومن وجهة انظر هذه ..... و الفرنكوفونية باختصار تعني جميع الناطقين بالفرنسية على وجه الأرض .....

ولكن .. من هم هؤلاء الناطقون : هل هم من نسيج هذه اللغة أم من الرافضين اختياراً أو كرهأ للدوران في فلکها وهل هم من الذين يزاوجون بين

لغتهم الأم وبين الفرنسية أم الذين يمرون بها مرحلياً ريثما يقبحون على زمام لغتهم الأم ثم يتحررون منها أي كما قالت الكاتبة المغربية آسيا الجبار بأن (الفرنسية هي لغة زوجة الأب الخشنة الفظة) .

كل هذا بعيداً عن نطاق المضامين فالكلام لا يزال في مدار اللغة نفسها كادةَ تعبير ... وباختصار آخر فالفرنكوفونية تغدو استعمارية أو شبه استعمارية عندما تضع نفسها في خدمةَ الغرب ....

نقاط ثلاثة أو إشارات أضعها في هذا التقديم :

(١) الفرنكوفونية في العالم هي بين الابتقاق العفواني كادةَ تعبير من خلال اللغة الفرنسية كلغةِ أصلية جميلة ذات قدرات واسعة وخاصة في غياب اللغة الأصلية أو اللغة الأم . أقول بين هذا الابتقاق العفواني وبين انتقاء اللغة الفرنسية كادةَ تعبير دون غيرها وايثارها على غيرها من اللغات وحتى على اللغة الأم ترويجاً لهذه اللغة وتجديداً أو تكريساً لها ولما لهذا الأمر من نتائج سلبية بالطبع على مجلل الحركة الثقافية وربما التعليمية أيضاً إذا كان زعماء أو قادة أو مفكرون هم الذين ينتهجون هذا النهج ولما له أيضاً من آثار على بنية الشخصية الوطنية أو القومية ...

(٢) - الفرنكوفونية في العالم العربي (مشرقاً ومغرباً) في نشوئها وارتباطها بالاستعمار صعوداً أو هبوطاً ... مع اشكال الاستعمار من احتلال أو انتداب أو تبعية هي ذات خصوصية تختلف من بلد إلى آخر استقامة أو احرافا حسب المؤثرات والتطورات بدءاً من الرحالة وحركات استشراق وحملات التبشير وانتهاء باللجوء السياسي ونشдан التغرب والاغتراب و الفرنكوفونية أيضاً تختلف بين المشرق والمغرب اختلافاً بينما فبینما استمرت في دول المغرب

العربي أكثر من قرن وافرzaت كتاباً كباراً وعلى مستوى عالمي أيضاً فإنها في المشرق لم تدم طويلاً بل إنها غيرت دفة سفينتها كما حدث في لبنان مثلاً (لبنان الكبير) عندما توضحت على أنها (١) ولاء لفرنسا الأم (٢) احياء لامجاد الفينقيين (٣) تفاخر بالثقافة الفرنسية (هكتور خلاط ) (٤) مساهمة في الأدب العالمي إذا بها - وقد تقلصت - تنتهي إلى الروح الوطنية وتمجيد الماضي العربي وأبرز مثال هي جاهز هو (أمين معلوف) الذي أصدر عدة كتب بالفرنسية منها : الحروب الصليبية (كما رأها العرب) وليون الافريقي وسمرتقد وحدائق النور وكان آخرها (صخرة طانيوس ) التي نالت جائزة كونكور والتي تتحدث عن تاريخ لبنان الحديث وهمومه وهكذا تكون الفرنكوفونية في لبنان بعد وقوعها تحت الانتداب قد مالت إلى إيقاظ الروح الوطنية باللغة العربية وانصرفت عن الفرنسية وسبلها في التعبير ..... وهذا بالطبع لم يمنع بعض الأدباء والأديبيات أن يتذمروا على استخدام الفرنسية في ابداعاتهم لاسيما في الشعر كما هو الحال مع (ناديا تويني ) ولايزال ديوانها (عشرون قصيدة) غضاً طرياً نسجته وهي في فرنسا أثناء احداث لبنان ينضح بالمرارة والحزن والأسى لما أصاب لبنان ولا ينقصه إلا أن يكون بالعربية .

أما في المغرب العربي فقد كانت هناك مراحل ثلاثة مبدئياً وهي (١) استخدام الفرنسية كادة وحيدة للتعبير مادام الكتاب والشعراء والأدباء لا يمكنون سواها وأبرز مثال هو (مالك حداد) الشاعر المفعم وطنية وحبًا للجزائر وكذلك محمد ديب وكاتب ياسين ومولود فرعون .... (٢) ازدواجية اللغة أو ثانيةتها كما لدى عبد الكبير الخطيب وأسيا الجبار وسوهاهما (٣) التشبث باللغة الفرنسية لدخول العالمية أو لمدارس أدبية معينة وأبرز مثال هو الطاهر بن جلون (الحانز على جائزة كونكور أيضاً)

٣ - ضيق الحيز الذي شغلته الفرنكوفونية في سوريا أثناء الانتداب خاصة بعد انفصالها عن لبنان وانحسارها بالتحديد بعد الاستقلال في منتصف الأربعينات .

ومنذ هذه النقطة بالذات اتوقف قليلاً ( وأنا من جيل عاصر تلك الفترة ) فأقول إن الأسباب في سوريا كثيرة لعل أهمها ان التعليم بالفرنسية لم يتذر أصلاً في فترة الانتداب على مستوى المدارس الرسمية اذ كان يبدأ منذ الصفين الأخيرين من المرحلة الابتدائية وينطاق محدود . ثم ان التعليم العالي ( الطب والحقوق ) كان يستخدم اللغة العربية أساساً ( وسوريا رائدة في هذا المجال ) كما عملت الجامعة السورية منذ نشوئها على تأصيل اللغة العربية .

ولانفي أن تكون في سوريا نبضات وابداعات بالفرنسية في الفكر والثقافة والأدب نذكر منها على سبيل المثال الياس مرقص ، عزمي موره لي ، كمال ابراهيم ، ادونيس ، كوليت خوري وسوادم .... ويظل كمال ابراهيم ( وهو من مواليد الـ ١٩٤٢ ) أبرزهم وله عدة دواوين بالفرنسية ( بابل ، البقرة الموت ، هو أنا ، الوجود ) . وما هذه المؤلفات والابداعات والدواوين إلا تنوعات للعزف لاكثر ...

وأخيراً .... فتحن في هذا العدد عرضنا الفرنكوفونية بروح حيادية وبموضوعية مالها ... وماعليها وتظل الاتجاهات الخاصة هي خاصة بمن كتبوا وبمن لايزالون يكتبون بالفرنسية ..... والاحكام تتصل بنقد الفرنكوفونية وتقويمها وموقعها وهي مهمة النقاد ومدارسهم أكثر من المترجمين والباحثين والدارسين .

ولابد لي أن أتوجه بالشكر الخالص إلى د . جمال شحيد عضو هيئة تحرير المجلة الذي أخذ على عاتقه هذا العدد ... وساهم فيه مساهمة راضحة ومميزة .



## الفرنكوفونية من منظور مختلف

د. جمال شجید

كي لا يقع أي التباس في استعمال مصطلح «الفرنكوفونية» والمعانى التي يحملها ، وهي كثيرة وبعضها سلبى لابل هيئنى ، لابد من وقفة هادئة ، سأتناول فيها أولاً تاريخ الفرنكوفونية وعلاقتها باللغة الفرنسية وآدابها ومؤسساتها وكيف تبلور الآن هذا المصطلح في وسائل الاعلام ، لأصل فيما بعد إلى نقطة أعتبرها أساسية وهي علاقة العرب بالفرنكوفونية .

### ١) في تاريخ الفرنكوفونية :

يقول المثل السنغالي : « إذا ترددت في اختيار طريقك ، فانتظر من أين أتيت ». وفي حالتنا لابد من العودة إلى بدايات الفرنكوفونية لنفهم مساراتها .

## أ - نشأة الكلمة :

“لِهِبَّ” أَخْتَمَهُ بِهِ مَرْءَةٌ تُسْمِي يَدَهُ بِالْجَعْلَةِ أَوْ “أَغْزَسَهُ” أَوْ نَيْرِيمَ رِكْلِنْدُو ،  
القريب من كومونة باريس . وكان صاحبنا يقصد بها جميع الناطقين بالفرنسية  
على سطح المعمورة . ولم تلقي الكلمة رواجاً كافياً في وقتها ، واستمرت في  
كونها حتى عام ١٩٦٠ ، أي في نهاية الفترة الاستعمارية الفرنسية . ولم

تأخذ الكلمة أبعادها إلا بعد نيل الشعوب المستعمرة استقلالها ، أي بعد انتشار وسائل الاعلام الحديثة وغروب العصر الاستعماري وبروز الهوية الكبّيكية .

وإذا قارنا الفرنكوفونية بالجرما نوفيلية أو بالاسبانوفونية نجد أن مسارها مختلف ، إذ أن بقعتها الجغرافية مبعثرة بعكس الحركتين الآخريتين . وبعد الاستقلال اختار عدد من البلدان اللغة الفرنسية كلغة للتعليم في كافة مراحله . كما استفادت من التطورات السريعة التي تمت في مجال الاتصالات السمعية والمرئية والمواصلات الجوية والبرية والبحرية ، مما ساهم في ربط المستعمرات القديمة بفرنسا وباللغة الفرنسية . يضاف إلى ذلك عنصر هام ، وهو أن اللغة الفرنسية حتى السبعينيات كانت لغة محكية في كيبك (كندا) داخل العائلات وفي الطقوس الدينية فقط . وفي السبعينيات أصبحت لغة الأعمال التجارية والمؤسسات والدوائر ، فاتخذت المطالبة بالهوية الوطنية والثقافية بعداً اجتماعياً وسياسياً .

وبعد السبعينيات تجسدت الفرنكوفونية في بعض المؤسسات كمؤسسة اوبيلف AUPELF ( منظمة الجامعات الناطقة جزئياً أو كلياً باللغة الفرنسية ) التي أُسست في عام ١٩٦١ . وأخذت زخماً جديداً على يد شخصيات عالمية كالرئيس السنغالي ليوبولد سنغور الذي اعتبر أن شمس اللغة الفرنسية تسقط خارج فرنسا ، وكذلك رئيس النيجر هماتي ديوري والرئيس التونسي الحبيب بورقيبة وملك كمبوديا الأمير نورodom سيها نوك ... وازدادت المؤسسات والمنظمات الفرنكوفونية كمؤتمر وزراء التربية الفرنكوفونييين والجمعية الدولية للبرلمانيين الناطقين بالفرنسية واتحاد أساتذة اللغة الفرنسية . وفي الثمانينيات بدأت مؤتمرات قمة البلدان الفرنكوفونية ، فاتعقد أول مؤتمر لها في فرساي عام ١٩٨٦ وحضره ٤١ بلداً ثم في كيبك عام ١٩٨٧ ودكار عام ١٩٨٩ وباريس عام ١٩٩١ وموريشيوس عام ١٩٩٣ وكوتونو عام ١٩٩٥ .

## ب - اللغة الفرنسية والفرنكوفونية :

إلى جانب اللغة الفرنسية داخل حدود فرنسا ، هناك لغة فرنسية أوسع غذتها البلدان الفرنكوفونية وتركت بصماتها على المفردات والتركيب واللفظ وعلى النحو أحياناً .

فجده في كيبيك وبليجيكا كلمات فرنسية قديمة كانت تستعمل في فرنسا منذ ثلاثة أو أربعة قرون ، وما زالت متداولة فيما مثل NANANTE CHAUDRON OCTANTE SEPTANTE التي تعني الخلقين والدست تستعمل في كيبيك للدلالة على الطنجرة الصغيرة . كما نجد عدداً هائلاً من المفردات المستحدثة الشائعة في هذا البلد الفرنكوفوني أو الفرنسي العادي مثل GIEVER أضراب CADOTER أهدي Camamlerer أنتن ضيق سيجار enceinten Cigarelter حبل .

كما نجد عبارات محلية مثل icon pour للدلالة على الاعتراف بالديون . أما في لغة الجوال في كيبيك فتستعمل كلمة iconjoun لكل الأوقات وحتى في الليل ، وتستعمل كلمة char للدلالة على السيارة وليس على الدبابة ، و chum صديق وصديقة ، و icitte بدل ici الفرنسية . وفيها تكثر الشتائم الدينية ، علماً بأن هذا النوع من الشتائم أصبح نادراً في المجتمع الفرنسي المعاصر . ويستعمل الكلبيكيون بعض الكلمات الفرنسية ويعطونها معانٍ خاصة ، فكلمة innocent لا تعني البريء بل الساذج . ويميلون كذلك إلى تأثيث المهن التي ما زالت مذكورة في فرنسا professcune (une). أما اللفظ فما زال متأثراً بلفظ القرن السابع عشر عندما اجتاز الجنرال لافاييت هذا الجزء من الشمال الأمريكي . فبدل moi و moi تقول لغة الجوال .... toe

## ■ الفرنكوفونية من منظور مختلف ■

ونجد في لغة هايتي مفردات تدل على النبات والحيوان أو المؤسسات ، مما لا وجود لها في فرنسا ، كما نعثر على مفردات نابعة من الأفق التخييلي الخاص بهذه الجزيرة .

فإلى جانب اللغة الأم أو اللهجة الأم ، هناك لغة ثانية يستعملها الكتاب الفرنكوفونيون ، وهي الفرنسية . وعندما نسأل كاتباً جزائرياً أو مغربياً أو لبنانياً ، لماذا تكتب باللغة الفرنسية ، نجد أن الإجابات متعددة . فمنهم من يشعر بالحرج من عدم الكتابة بالعربية إما لعجزه عن ذلك وإما لسهولة التداول بالفرنسية التي يملك ناصيتها والتي كانت في المحصلة لغة المستعمر (بالكسر). فالفرنسية بالنسبة لهذه الفئة من الفرنكوفونيين هي لغة أجنبية ، لغة التواطؤ والاستلاب ولكنها أيضاً لغة يستطيع المرء أن يكتشف فيها ذاته . وخير من عبر عن هواجس اللغة هو الكاتب المغربي عبد الكبير الخطيب في كتابه *Amour bilingue* الذي صدر عام ١٩٨٣ (أي الحب المزدوج اللغة) ، إذ يقول :

«ياله من حب منيع . ففي كل لحظة تستطيع اللغة الأجنبية دون حدود أن تنكرني على ذاتها وتتصبح عصبية على كل ترجمة . فنقول : إبني وسط بين لغتين ، فكلما توجهت نحو الوسط ، كلما ابتعدت عنه » . وكثيراً ما يعبر الخطيب في كتابه هذا عن تبني اللغات له ، كأنه طفل يتيم يبحث عن شكل من أشكال التبني . « فمن تبن إلى تبن تراءى لي أنتي خلقت من اللغة ذاتها » . فازدواجية اللغة هي «حظي الكبير وهي أيضاً هاويتي السحرية » . وكثيراً ما يلجلج الخطيب إلى كلمات العشق والغرام في معرض حديثه عن اللغة . فازدواجية اللغة هي مغامرة رائعة تخلق الدوار في الرأس ، شائتها شأن المغامرة العاطفية الصاعقة . فيقول : « يالجنون اللغة ، ياله من جنون رقيق . يالسعادة العصبية على الوصف . لن أقول إلا هذه العبارة : علميني كيف أنطق بلغاتك » .

### جـ - الآداب الفرنكوفونية :

لأستطيع في هذه العجالـة إلا وضع رسم الخطوط العريضة لـآداب الفرنكوفونـية . وقد آثـرت استعمالـ الجمع لا المفرد ، للـحجم الهائل من الروايات والـدواوين والمـجموعات القصصـية والمـسرحيـات وكتـبـ المحـاولاتـ التي تـملـأ رفـوفـ المـكتـباتـ ، ولـخـصـوصـيـةـ كلـ لـوـنـ مـنـ الـأـوـانـ الـأـدـبـ الفـرنـكـوفـونـيـ ، ولـفرـادـةـ كـلـ كـاتـبـ .

ما يلفـتـ النـظرـ فيـ عـدـدـ مـنـ الـأـبـداـعـاتـ الـأـدـبـيـةـ الفـرنـكـوفـونـيـ هوـ الـاعـتمـادـ عـلـىـ جـوـ الأـدـبـ الشـفـهـيـ الـذـيـ نـسـتـشـفـ مـنـهـ الأـصـلـ الـمـحـكـيـ ربـماـ بـعـبـارـاتـ الـمـحلـيةـ ، وـربـماـ بـطـرـيقـهـ فـخـلـفـ الـلـغـةـ الـفـرـنـسـيـةـ هـنـاكـ نـسـيجـ أـصـلـيـ روـيـ بالـلـغـةـ الـأـمـ وـحملـ عـقـلـيـةـ وـقـيـمـاـ وـطـرـقـ تـعـبـيرـ خـاصـةـ . ولـهـذـاـ التـعـشـيقـ بـيـنـ النـصـ الـظـاهـرـ وـالـنـصـ الـبـاطـنـ غـنـىـ كـبـيرـ لـلـغـةـ الـفـرـنـسـيـةـ فـحـسـبـ وـاتـمـاـ لـلـخـيـالـ فـيـهاـ . فـهـذـاـ مـثـلـاـ الـمـخـرـجـ السـيـنـمـائـيـ الـمـبـدـعـ التـونـسـيـ نـاـصـرـ خـمـيرـ فـيـ روـايـتـهـ «ـالـغـولـةـ»ـ (ـ1ـ9ـ8ـ4ـ)ـ يـسـتوـحـيـ حـكاـيـاتـ الـجـدـاتـ عـنـ السـحـرـ وـالـطـلـاسـمـ وـالـتـعـزـيمـ وـعـوـالـمـ الـجـنـ وـالـغـولـ فـيـ الـتـرـاثـ الـشـعـبـيـ . وـهـذـاـ الـكـاتـبـ الـمـالـيـ أـمـادـوـهـيـمـاتـيـ بـاـ (ـ1ـ9ـ0ـ0ـ -ـ 1ـ9ـ9ـ1ـ)ـ يـكـرسـ حـيـاتـ حـكاـيـاتـ الـشـعـبـيـ الـشـفـهـيـ وـيـعـيدـ قـرـاءـاتـهـ وـيـسـتوـحـيـهـ فـيـ روـايـتـهـ «ـوـانـغـرـيـنـ وـغـرـائـبـ الـقـدـرـ»ـ . وـمـنـ أـقـوالـهـ الـمـأـثـورـةـ : «ـكـلـمـاـ يـمـوتـ عـجـوزـ تـحـترـقـ مـكـتبـةـ بـكـامـلـهـاـ»ـ . أـمـاـ كـاتـبـ «ـحـكاـيـاتـ أـمـادـوـكـومـباـ»ـ لـلـكـاتـبـ الـسـيـنـغـالـيـ بـيرـاغـوـ دـيـوبـ (ـ1ـ9ـ0ـ6ـ -ـ 1ـ9ـ8ـ9ـ)ـ فـقـدـ طـافـتـ الـعـالـمـ كـلـهـ لـطـرـافـتـهـ وـنـقـلـهـ الـمـبـتـكـرـ لـلـتـرـاثـ السـرـديـ السـيـنـغـالـيـ .

إـلـىـ جـاتـبـ التـأـثـرـ بـالـأـدـبـ الشـفـهـيـ ، أـفـرـزـتـ الـآـدـابـ الـفـرنـكـوفـونـيـةـ اـبـداعـاتـ نـابـعـةـ مـنـ الـأـلوـانـ الـمـحـلـيةـ وـفـضـاءـاتـ الـشـعـوبـ الـمـخـلـفـةـ وـالـمـجـتمـعـاتـ الـمـتـبـاـيـنةـ .

فتناولت العادات والمعتقدات والخرافات والأساطير والأحلام والطموحات التي لاتمت إلى الشعب الفرنسي بصلة ، اللهم الصلة اللغوية ، مما أثرى الأدب الفرنسي ووسع آفاقه وعمق مواضيعه وجعل منه أدباً كونياً ، بعد أن كان أدب أمّة محددة .

وبما أن الكتاب يشعرون بالتحدي اللغوي عندما يقدمون على الكتابة بالفرنسية ، وبما أنهم يريدون أن يصلوا إلى صفو القراء والمثقفين ، كان عليهم أن يكتبوا الفرنسيّة مع هاجس الحفاظ على مستوى فيها رفيع ، بحيث ينافسون الكتاب الفرنسيين أنفسهم . ولم تكن العملية سهلة في البداية ، ولكن نبغ عدد من الكتاب الفرنكوفونيين الذين يكتبون الفرنسيّة أفضل من أدبائها الأصحاب ، فانتزعوا إعجاب القراء الفرنسيين أنفسهم . وأنذر من هؤلاء تمثيلاً لاحصراً اللبنانيين جورج شحادة وأمين المعلوف والسينغالي ليوبولد سنفور والموريسي إيميه سيزير ، ممن يكتبون لغة فرنسيّة أنيقة ويعرفون أسرار هذه اللغة ويفجرون الأساليب المبتكرة فيها . وهذه ظاهرة نجدها في الأدبين الانكليزي والفرنسي ، إذ اضحت الأجانب يكتبون هاتين اللغتين أفضل من بنיהם وبناتهما .

#### د - الفضاء العالمي للفرنكوفونية :

تنشر اللغة الفرنسية والثقافة الفرنكوفونية في القارات الخمس وتمثل حوالي ٢٪ من سكان العالم . أما المناطق الأكثر فرنكوفونية فهي المغرب العربي وأوروبا الغربية وجزر المحيط الهندي وبلدان أفريقيا المتاخمة للصحراء الكبرى . وتتجاوز الفرنكوفونية ربع السكان في كل من موناكو واللوکسمبورغ والجزائر وبلجيكا وكندا والكونغو وساحل العاج والغابون ولبنان وجزر موريشيوس وتونس والمغرب .

وللدقّة ، لابد من التمييز بين الفرنكوفوني الحقيقي والفرنكوفوني الذي خلقه بعض المناسبات ومتعلم اللغة الفرنسية . فيتقن الصنف الأول اللغة الفرنسية ، لأنها بمثابة اللغة الأم عنده فيتكلّمها بطلاقة ويتعامل بها في حياته اليومية . ويبلغ عدد الذين ينتّمون إلى هذا الصنف ١٠٥ ملايين (بالأضافة إلى سكان فرنسا طبعاً) . أمّا الصنف الثاني فيدور في تلك الفرنكوفونية ، ولكن ممارسته اللغة الفرنسية محدودة ، فليست الفرنسية لغة الحياة اليومية لديه . ويبلغ عدد المنتسبين إلى هذا الصنف حوالي ٥٥ مليوناً . ويصل عدد متّعلّمي ومحبّي اللغة الفرنسية من ينتّمون إلى الصنف الثالث حوالي ١٠٠ مليون من درسوا الفرنسية للتّخاطب مع الأجانب ولكن دون تعمّق .

ويبلغ الآن عدد البلدان الفرنكوفونية ٦٤ بلداً هي اندورا وبيتني وبليجيكا وبليغاريا وبوركينا فاسو وبورووندي وكمبوديا والكمرون وكندا والرأس الأزرق وأفريقيا الوسطى وجزر القمر والكونغو وساحل العاج وجيبوتي والدمينيكان ومصر والغابون وغينيا وغينيا بيسو وغينيا الاستوائية وهايتي ولاوس ولبنان والكسوبورغ ومدغشقر ومالي والمغرب وجزر موريشيوس وموريتانيا ومولدافيا وموناك ونيجير ورومانيا وراواتا وسانت لوسي وسان توما وأي بربادوس والسينغال والسيشيل وسويسرا وتشاد وتونس وفانواتو والفيتنام وزائير والريونيون والكريبي وغويانا والغوايدلوب ومدغشقر والمارتينيك وكاليدونيا ، بالإضافة إلى الويزيان ونيوها مباشير وانكلترا الجديدة (وكأنّها في الولايات المتحدة) وقال داوستي (في إيطاليا) ، دون ذكر البلد الأصل الذي هو فرنسا تضاف إلى هذه اللائحة كل من سوريا واسرائيل ومايوت ، كأعضاء شرف . وبوجيز العبارة يمكن القول إن أكثر من ربع سكان العالم هم فرنكوفونيون (بالمعنى الواسع للكلمة) .

## هـ - وسائل الاعلام الفرنكوفونية :

في مؤتمر باريس المنعقد في شباط ١٩٨٦ ، أعار رؤساء الدول الفرنكوفونية وسائل الاعلام رعاية خاصة ، لاسيما وأن عالمية الاتصالات تستدعي تضافر الجهود لابراز اللغة الفرنسية وثقافاتها وأدابها وفنونها وجعلها وسيلة تواصل بين البشر .

وتنذر الإحصائيات وجود أكثر من ٢٠٠٠ دورية ناطقة بالفرنسية خارج حدود فرنسا ، تضاف اليها ٣٠٨٠ جريدة يومية واسبوعية أو مجلة مصورة . هذا بالإضافة إلى الأربعين ألف مطبوعة دورية التي تصدر في فرنسا . ويدرك المجلس الأعلى للوسائل السمعية البصرية عام ١٩٩٣ وجود خمس إذاعات وطنية في فرنسا و٤٨ إذاعة محلية و٤٨ محطة تلفزيونية وطنية ومحلية تغطي فرنسا وحدها . فمع المحطات البلجيكية والسويسرية والكندية والأفريقية والمغاربية والشرق أوسطية عرفت وسائل الاعلام المرئية توسيعاً منقطع النظير خلال العقد الأخير . أما المحطة الدولية الناطقة بالفرنسية والتي استحوذت على رعاية مؤتمرات القمة الفرنكوفونية فهي محطة TV5 التي أنشئت عام ١٩٨٨ .

وإلى جانب وكالات الأنباء الوطنية العديدة تظهر وكالة الصحافة الفرنسية من أهم الوكالات العالمية التي تنافس الاسوشيتد برس الأمريكية ورويتر الانكليزية فتبث أكثر من مليوني كلمة يومياً وبشت لغات مختلفة تحتل الفرنسية فيها مركز الصدارة ؛ هذا بالإضافة إلى توسيع شبكة الانترنت وفرنستها جزئياً .

وإذا أخذنا حوض البحر الأبيض المتوسط كمثال ، وجدنا أن الصحافة المكتوبة بالفرنسية كانت منتشرة في الحواضر المطلة على هذا البحر إبان

القرن التاسع عشر . واستمرت الظاهرة بعيد الحرب العالمية الأولى . ومن هذه الصحف لابد من ذكر *Spectateum oriental* في ازمير و *Le Moniteur ottoman* في الأستانة و «حديقة الأفكار» التي أصدرها خليل الخوري في بيروت و *Journal d'athénies* في آثينا و *Orient* ، *istamboul* في اسطنبول أيضاً و *Orient L'* التي أسسها في بيروت عام ١٩٢٤ اللبناني جورج النقاش . وتذكر الإحصائيات أنه كان يصدر في الإسكندرية والقاهرة عام ١٩٢٦ تسع جرائد يومية بالفرنسية ومايزيد عن ٣٠ مجلة . هذا بالإضافة إلى ما كان يصدر في أفريقيا الشمالية واسبانيا ويطاليا . عملياً حتى الحرب العالمية الثانية كانت اللغة الفرنسية هي اللغة السائدة على حوض البحر الأبيض المتوسط ببلاده وشعوبه .

وفي نهاية الثمانينات شهدت وسائل الإعلام المرئية توسيعاً هائلاً ، بسبب تطوير الاتصالات الحديثة واطلاق مجموعات من الأقمار الصناعية من الجيل الثاني . ففي عام ١٩٩٤ بدأت محطة *Ci* (التي تستقي برامجها من مجموعة المحطات الفرنسية ) تبث عبر خمسة أقمار صناعية مايزيد على عشرة آلاف ساعة سنوياً توزع على ٨٧ محطة تلفزيونية في العالم ممن تسعى إلى تحديث برامجها المرئية . أما محطة *TV5* فتبث ٢٤ ساعة على ٢٤ وتنستخدم أربعة أقمار صناعية ويلتفت برامجها أكثر من ١٠٠ بلد في العالم . بالإضافة إلى محطة *Euro - news* التي تبث من مدينة ليون بخمس لغات ، وذلك منذ ١٩٩٣/١/١ ، ومحطات أخرى منها الخاضع للاشتراك ومنها المفتوح .

وأمام الغزو الإعلامي للفضاء ، تظهر المنافسة شديدة بين الدول الكبرى أو مختلف التكتلات في العالم . وأثناء المؤتمر الخامس ل الفرنكوفونية

## ■ الفرنكوفونية من منظور مختلف ■

الذي اتعهد في نهاية ١٩٩٥ أعرب الرئيس شيراك عن قلقه من اختلال التوازن الاعلامي ورجحان الكفة لجانب اللغة الانكليزية فقال : « إن ٩٠٪ من المعلومات التي تنقلها شبكة انترنيت تمر باللغة الانكليزية . إنني أطلب من الفرنكوفونية أن تقوم بحملة واسعة للتوسيع في التعددية اللغوية والتنوع الثقافي في مجالات الاعلام وسبلها »<sup>(١)</sup>

وبسبب هيمنة وسائل الاعلام المرئية على المكتوبة والمسنوعة ، تراجعت مبيعات عدد من الصحف ، لابل مات عدد منها وأصبح ذكرى للتاريخ . ويلعب الحضور التلفزيوني في الأحداث الكبرى في العالم دوراً سحيرياً على المشاهد أكثر بكثير من النص المقروء أو المسنوع فقط .

سرعنة نقل الحدث من كل بقاع الدنيا والاطار الفني الذي يحيط به يجعل من التلفزيون خزانة من المشاعر والتأثيرات التي قد تصاق وقد لا تصدق . ولاشك أن وسائل الاعلام الاميريكية في حرب الخليج قد نقلت الأحداث من وجهة نظرها ، وأخذت عنها وسائل الاعلام الأخرى . ولم تكتشف اللعبة إلا بعد فوات الأوان . ولذا فتد بدأت وسائل الاعلام الأوروبية تميل إلى نوع من الحرية والاستقلالية ، خوفاً من الواقع في التبعية لأمريكا .

وبسبب الثورات الاعلامية الحالية وتطور تقنية الاعلام وسيطرة الصورة وتداخل الوظيفة الاعلامية والوظيفة التواصلية ، نشأت الان في العالم آلة إعلامية رهيبة دخلت إلى كل بيت ووصلت إلى ملايين البشر . وتحاول الفرنكوفونية أن تشق لها طريقاً واضحاً في هذه الغابة الهائلة .

(١) وردت في مقالة : « وسائل الاعلام الفرنكوفونية في العالم » جيل كريمو في كتاب جاهي : Fresque etmésouigie le Francophonie .

## ٢) العرب والفرنكوفونية :

يحتل العالم العربي حيزاً واسعاً من خريطة الفرنكوفونية ، وذلك لأسباب سياسية وخاصة ، ولاشك أن الحقبة الاستعمارية لعبت دوراً في فرض اللغة الفرنسية على الشعوب المستعمرة ، لا سيما في بلدان المغرب العربي . إلا أن خصوصية بلدان حوض البحر الأبيض المتوسط هي التواصل فيما بينها منذ القدم ، وبأشكال شتى منها التجارة والغزو وال الحرب والسلم . ويقتضي هذا التواصل اتقان لغات الشعوب الأخرى . لذا نجد كتاباً كباراً من أصول مغربية ومصرية وسورية كتبوا باليونانية واللاتينية والتركية ثم بالفرنسية والإيطالية والإنجليزية ، حتى قبل وصول المستعمرات وغزوهم لبلدانا . يضاف إلى ذلك أن التعدد اللغوي ذا المنشأ العرقي أو الديني جعل من هذه المنطقة بوتقة تتفاعل فيها لغات عدّة ، وعلى رأسها اللغة العربية . إلى جانب هذه الظاهرة ، مال عدد من الكتاب المهجريين إلى الكتابة بالعربة وبالإنجليزية والاسبانية والبرتغالية أيضاً . وهذا كلّه يدلّ على أن ظاهرة التعدد اللغوي ، أو الكتابة بلغات غير اللغة العربية الأم ، قديمة في هذه المنطقة وتشكل لوناً من ألوان شخصيتها .

إلا أن العصر الاستعماري لعب دوراً في تغلّب لغة المستعمر على اللغة العربية الأم ، لابل ساهم في إضعافها ومحاوله طمسها ، كما فعل الفرنسيون في الجزائر . وارتبط الأدب المكتوب بالفرنسية وقتئذ بالطابع الاستعماري ، وهو ما أطلق عليه اسم أدب «القدم السوداء» (pied - noir) الذي يتغنى بالحنين إلى تراب الوطن الأصلي ، أي المغرب والجزائر وتونس ، ويلجاً إلى صور وعبارات وتلميحات ذات منشأ شرقي ، ولكنه في المحصلة مرتبط فكريًا

وأيديولوجياً بباريس وبالدولة المستعمرة . بيد أنَّ هذا اللون من الأدب الفرنكوفوني المتمثل بالتونسي البير ميمي والجزائريين جان عمروش والبيركامو صار جزءاً من الأدب الفرنسي العادي ، حتى ولو كانت بعض ملامحه شرقية وعربية . ومن ناحية الكم ، لم يكتب في الفترة الاستعمارية عدد كبير من الكتب الفرنكوفونية المهمة ، مقارنة بالسنين الطويلة التي سبقت حركات الاستقلال .

والحق يقال إنَّ العصر الذهبي للفرنكوفونية العربية أتى بعد الاستعمار أساساً ؛ وبدأ في المغرب مع مجلة «أنفاس» *Souffles* عام ١٩٦٦ ، وفي تونس إبان السبعينيات . ويبقى الأدب الجزائري المكتوب بالفرنسية الآن أهم أدب فرنكوفوني ، بعد استقلال الجزائر بعقود .

وقد عبرَ عدد من الكتاب الفرنكوفونيين العرب عن هجرتهم اللغوية بكلمات مأساوية ، نظراً لواقع الانقسام اللغوي الذي خلقه الاستعمار . فهذه الجزائرية آسيا الجبار تقول في كتابها «الحب والفتازيا» (١٩٨٥) : «إن اللغة الفرنسية بالنسبة لي هي لغة زوجة أبي الفظة» . وهذا الكاتب التونسي عبد الوهاب مذب يقول : «إن قدر الكتاب المغاربة هو الرفرفة بين اللغات ، مع خطر الدوار» . أمّا الجزائري كاتب ياسين فيرى أنَّ «الكاتب الجزائري الذي يكتب بالفرنسية موضوع بين خطّي نار مما يضطره إلى الابتكار والارتباك والتجديد»<sup>(١)</sup> . فقد طوّع الكتاب العرب الفرنكوفونيون اللغة الفرنسية بحيث صارت تعبر عن حريةِهم وهويتهم وخصوصيتهم ، مع أنها كانت أصلاً لغة

(١) وردت هذه الجملة في تقديم الأدب الجزائري الفرنكوفوني ، ضمن كتاب «الآداب الفرنكوفونية في العالم العربي» ص ٩

Littleiratuse , frainco phones , du monde apo . bc . Paris , Nathan , ١٩٩٤ .

الستعر ، في غالب الأحيان . وبدل أن تكون هذه اللغة خضوعاً لثقافة الآخر ، أصبحت لدى الجيل الشاب وسيلة لرفض هيمنة هذا الآخر ومقاومة تسلطه وتجاوز أفقه المحدود . ويرى عبد الكبير خطيبى أن الإزدواجية اللغوية توفر الكاتب « حرية رائعة » .

أما في المشرق فقد ساهمت اللغة الفرنسية في تحديث الأدب العربي ، لاسيما في عصر النهضة . وقد كان النهضويون المشارقية يتقدون بهذه اللغة ويترجمون منها وينقذون عبرها أفكار الثورة الفرنسية والتحرر والعلمية . وساهم الجيل الثاني من الكتاب في ترسیخ السوريانية العربية المكتوبة بالفرنسية ، ومنهم جورج حنين وجويس منصور ورمسيس يونان وجورج شحادة ومحمد خير الدين وحبيب طنفور ، لاسيما وأن كبار السورياليين الفرنسيين تصدوا لدولتهم الاستعمارية وأيدوا حركات الاستقلال الناشئة في المغرب العربي كثورة عبد الكريم في المغرب عام ١٩٢٥ وشجعوا فكرة الزنوجة negritude في إفريقيا السوداء .

وبالرغم من أن الكتابة بالفرنسية تعد جسراً متينة مع العالم ، إلا أن الارتهان اللغوي قد يؤدي إلى ارتهاي ثقافي وانسلاخ عن الهوية . ولذا نلاحظ في السنوات الأخيرة محاولة بعض الفرنكوفونيين العرب الكتابة بالعربة أيضاً . وهذا ما فعله تمثيلاً لاحصراً الجزائري رشيد بوجدرة والمغربي عبد الكبير خطيبى والمغربي عبد الطيف اللعبي والتونسي صلاح غرمدي والتونسي عبد الوهاب مدب والتونسي سمير مرزوقى واللبناني صلاح سنتيم . صحيح أن الفرنكوفونيين العرب قد تناولوا في كتبهم مواضيع عربية ، وأثروا اللغة الفرنسية بعدد من المفردات والعبارات والأمثال العربية ، ولكنهم في كثير من الأحيان يعيشون اغتراباً لغويًا ثقافياً مراً ، وبخاصة أولئك الذين لم تتح لهم

الفرصة لاتقان لغة الضاد أي لغة الأجداد . فكثيراً ما يعبرون عن حنينهم إلى ذلك الكنز الذي لم يملكونه و إلى ذلك النبع الذي لم يشربوا منه ، شأنهم في ذلك شأن الولد المتبني ، كما يقول عبد الكبير الخطيب أو شأن البنت الصغيرة البتيمة الأم التي تعيش في كنف زوجة أبيها الفظة ، كما تقول آسيا الجبار .

من هذه الهواجس ، يبقى الأدب الفرنكوفوني العربي أدباً سكناً القلق ويستحوذ عليه الشعور بالاغتراب والتشظي . وهمما في المحصلة سمعتان من سمات الأدب الرفيع .

\* \* \*

وهكذا تظهر الفرنكوفونية ، بعد أن تخلصت من شوائبها الاستعمارية ، حركة لغوية ثقافية انتشرت في بلدان مختلفة فوق القارات الخمس . وحظي حوض البحر الأبيض المتوسط بنصيب كبير منها ، لابسبب حروب نابوليون بونابرت وغزوه لمصر ، وإنما بسبب المفكرين التوسيعيين من أمثال روسو وفولتير ومونتسكيو وديدرو الذين ساهموا في نشر الثقافة الفرنسية ، وبسبب الكتاب الفرنسيين الكبار والاطباعيين والسراليين ، وبسبب الأخوين لومير واكتشافهما السينما وبسبب جميع من أسهموا في تطوير الفكر والأدب والفنون والعلوم ونقلوها من فرنسا إلى العالم . ولعبت الفرنكوفونية دوراً متميزة في الإسكندرية حتى السبعينيات من هذا القرن ، وجعلت منها عروس البحر الأبيض المتوسط المفتوحة على العالم . ومع أن التنافس والتطاحن بين اللغتين الانكليزية والفرنسية قد خلقا بؤراً سياسية متازمة أحياناً ، إلا أنهما قد ساهما في إثراء التراث الإنساني . وستحل الكارثة ، إذا هيمنت اللغة والثقافة الانكليزية على العالم ، وصار هناك قطب ثقافي واحد . ففي التعديلية تحفيز على الابداع والابتكار . و الفرنكوفونية بألوانها المختلفة جزء من هذه التعديلية التي يحتاج إليها العالم ، لابل النظام العالمي الجديد .

■ ■ ■

## الفرنكوفونية وعالمية اللغة

### ■ انطوان مقدسي ■

كان من حسن حظي أني دُعيت ، أنا وزميل سوري آخر ، كل منا نحن الاثنين باسمه الخاص ، للاشتراك في لقاء الفرنكوفونية (باريس - تموز - ١٩٨٧) . إذ جعلني اللقاء أتعرف عن كثب على واحدة من الظواهر الأبلغ تعبيراً عن التنظيم السياسي - الثقافي - الاقتصادي للعالم عند نهاية هذا القرن وبذاته الذي يليه . كنت أجهل تقريباً كل شيء عن المسألة موضوع اللقاء ، وهي «اللغة الفرنسية في الهيئات الدولية» (الأمم المتحدة والدوائر الكثيرة المنبثقة عنها والتابعة لها) . فاثرت تقديم نص طويل نسبياً أسائل فيه عن عالمية اللغة الفرنسية اليوم ، وكان قد كرس لها أديب فرنسي معروف هو انطوان دوز يغارول (١٧٥٣ - ١٨١١) كتاباً نشره عام ١٧٩٤ ، وأسائل وبالتالي عما يمكن - ويجب أن تكون عليه لغة قد تدعى العالمية في عصر يقظة الشعوب والثقافات ومحاولة كل منها - وبينها اللغة العربية طبعاً - احتلال موقع متميز بين اللغات والثقافات الكبرى .

اشتركت في ذلك اللقاء وفود تمثل قرابة خمسين دولة ، جلهم من أفريقيا والباقي من أوروبا وأمريكا وآسيا ، ذكر منهم على سبيل المثال بلجيكا وسويسرا والنمسا وكندا ولبنان وغيرهم . وترأس الجلسات كلها التي

استمرت أربعة أيام متواصلة «ليوبولد سنغور لمائته السياسية والأدبية الرفيعة». فهو الذي حقق الاستقلال لوطنه السنغال ، وترأس دولته سنوات ، كما أن شعره المكتوب بالفرنسية كلاسيكي في فرنسا ذاتها، شأنه شأن «كاتب ياسين» الجزائرى و «جورج شحادة» اللبناني .

لم تنشر وقائع لقاء ١٩٨٧ ، إذا اعتبروه بمثابة تمميد لقاء آخر عُقد بعد حوالي سنة في كندا ، وكان عليه أن يتصدى لمعالجة المشكلات السياسية والتنظيمية والثقافية وغيرها الكثيرة ، التي تطرحها مجموعة إنسانية بحجم الفرنكوفونية وامتدادها . ولهذا اشتراك فيه عدد كبير من رؤساء الدول المجموعة وبينهم «فرانسوا ميتران» .

فكرت بادئ الأمر أن الشخص لمجلة الآداب الأجنبية بحثي . ولكنني تأكدت لدى مراجعته أن ثمة تحولات كثيرة طرأت على العالم أثناء السنوات العشر التي تفصلنا عن لقاء باريس (١٩٨٧ - ١٩٩٧) بدلت عناصر موضوعي ومعطيات اللقاء وجعلتها لحد كبير من الماضي . إلا أنني كنت قد استخلصت من لقاء باريس ونقاشاته أربع مشكلات أساسية تكاد تكون مترابطة مع بعضها ، عادت إلى وتأتى أعيد التأمل فيما قيل يومها على ضوء مشكلتنا الراهنة ، والتي ستبقى كذلك لزمن طويل .

قلت يومها :

- علام تنظم فرنسا لقاء تكاليفه ألف ، وربما مئات ألف الفرنكات لمسألة ثانوية بالقياس إلى المشكلات التي يمكن أن تعالجها الفرنكوفونية وهي كثيرة ، منها على سبيل المثال : نشر اللغة الفرنسية عالمياً أو إغناء الثقافة الفرنسية يجعلها تتسع لمشاكل إفريقيا ، على غرار ما فعل كل من الروائيين عبد الله الساجي وأكير الراي ؛ الأول من وجهة نظر إفريقيا المسلمة ، والثاني

للتركيز على مشكلات هجرة السود إلى فرنسا . هذا بالإضافة إلى شعر سنغور الذي هو من مستوى إنساني رفيع . ومن ثم أليس الهام في المحافل الدولية . هو إبلاغ موقف فرنسا من مشكلة مطروحة إلى المعنيين ، سيان استخدم المتحدث هذه اللغة أو تلك ؟ أوليست الفكرة أخطر شأنًا من اللسان الذي يوديها ؟

الواقع أن ثمة صراعاً ضمنياً ، وإن كان باديأ للعيان ، بين الفرنكوفونية والكونفولث ، أو إذا شئت بين الفرنسية والإنكليزية على الموضع الأول عالمياً ، يعرف الفرنسيون مسبقاً أنهم مهزومون في هذا الصراع وأن لغات أخرى كثيرة تنافسهم في هذا المجال ، منها الإسبانية مثلاً . فالذين يستخدمون الإنكليزية كلغة طبيعية أكبر عدداً بكثير من الذين يستخدمون الفرنسية . هناك الولايات المتحدة الأمريكية وبريطانيا وأستراليا وكندا (جل سكانها) وإيرلندا ..... لا بل إن الإنكليزية غزت الفرنسية في عقر دارها ، هي وغيرها من لغات أخرى كثيرة من مستوى رفيع . فـ Etiemble (إتيэмبل) ، وهو واحد من كبار المتخصصين العالميين في الأدب المقارن وأستاذ هذه المادة في جامعة باريس الثالثة ، وضع لسنوات قليلة خلت كتاباً بعنوان : « هل تتكلم الفرنسة الإنكليزية ؟ parles - vows a frainglais » مما يدل على أن الإنكليزية صارت جزءاً من الفرنسية العادية في الحديث اليومي .

كما ذكر أيضاً أن المندوب الألماني إلى الاجتماع التمهيدي للقاء الحضارتين العربية والغربية عام ١٩٧٧ ، قال : « لقد اخترنا هامبورغ لهذا اللقاء ، لأن أهلها يفاخرون بأنهم كلهم يجيدون الإنكليزية » . مع أن الالماتي كان قبل الحرب العالمية الثانية لا يجيئ لنفسه استخدام لغة غير الألمانية حتى ولو كان يجيد التكلم بلغات أخرى . وملعون أنه أين وأنى توجهت اليوم في هذا العالم الفسيح واحد إنساناً أو أكثر يبسر بلغة إنكليزية مقبولة تحرك بين المطار والفندق ودوائر الشرطة وغيرها من المؤسسات العامة والخاصة .

أضف أن دوائر البحث العلمي للعلوم الدقيقة الأكثر طبيعية ، أقصد التي تنشيء العلم الحديث ، متواجدة ، جلها إن لم يكن كلها أحياناً ، هي وتطبيقاتها ومجلاتها في الولايات المتحدة الأمريكية . فمن الطبيعي أن تصير الانكليزية لغة العلم ؛ فالذي لا يتقنها عاجز عن أن يقوم ببحث علمي جدير بهذا الأسم . وهذا ماتأكّدت منه عندما اشتراك عام ١٩٨٢ في لقاء وارسو للمترجمين في العالم . حيث بحثت في جملة مباحث ، المصطلحات العلمية التي تتحت يومياً باللغات . فالمجلات التي تنشر هذه المصطلحات هي و «بنوك المصطلحات» لاتنطق إلا بالإنكليزية .

مامن شك عندي أن أولي الأمر في فرنسا يعرفون هذا كله وغيره أكثر مني بكثير . وقد ذكرهم المثقفون والدبلوماسيون الأفارقة أكثر من مرة طوال لقاء باريس بهذا الواقع المر و هو أن المندوبين الفرنسيين إلى المحافل الدولية ، يؤثرون التحدث بالإنكليزية ، في حين أنهم هم الأفارقة لا يتحدثون إلا بالفرنسية . ومازالت شخصياً أثناء اللقاء وبعده أسئل عن دواعي لقاء ضخم بحث قضية قضية ؟

ويبقى الجواب عن سؤالي معلقاً إلى أن قرأت في صحفة «لوموند» عدد السبت ١ حزيران ١٩٩٦ مقالاً لوزير الثقافة الفرنسي هو بالحقيقة تنبية وإنذار ... إلى أن أنترنيت يشكل اليوم وبعده إلى ماشاء الله خطراً على الثقافة الفرنسية ، لأن ٩٠٪ من وثائقه منشورة بالإنكليزية الأمريكية وحسب ولا لأن الشطر الفرنسي من هذه المنشورات يقدم بالإنكليزية ومن وجهة نظر الجامعات الأمريكية وحسب أيضاً - وهذا طبيعي لأن أنترنيت أمريكي - . ولكن لأن فسحة أنترنيت تمتد متسرعة بحيث تصير بسرعة وحجم ذاكرة العالم طولاً وعرضًا وعمقًا وارتفاعًا . مما هو حاضر فيها حاضر للعالم . وما هو غائب عنها غائب عالمياً ، كما يقول وزير الثقافة الفرنسي . لكنها وحدها فسحة

النور ، وما تبقى ظلام . أو لكتها فسحة الشعور وما عادها فسحة اللاشعور . ويحز في نفس الوزير الفرنسي أن المبدعين الفرنسيين مهمشون في فسحة أنترنیت ، فهم غائبون عن العالم كما يقول الوزير .

أجل . «الحضور» هو الحاسم في عصر الاعلام المعمم ، والتواصل المتتسارع بين البشر . فاستخدام الفرنسية في المحافل الدولية هو حضورها في هذه المحافل . وحضور الأمة كحضور الفرد الانساني ، سرعان ما يتعدى السياسة إلى الاقتصاد والشعر والفكر والفن .

قلت :

- إذا كان الفرنسيون ، حكامًا ومتقين وشعباً ، يعرفون أنه يوم كان ريفيارول (١٧٨٤) يؤكد جازماً عالمية اللغة الفرنسية ، هذا اليوم مضى وانقضى - والتاريخ هو حيث الالاعودة - فعلم يواصلون معركتهم . وهي معركة لغات أخرى كثيرة ؟

الجواب واضح .... للحفاظ على موقعهم المهدد ، وهو اليوم ، وإشعار آخر الثاني بين مواقع اللغات ، فالمهم ترسيخه ومهما مامكن . والخاسر في رهان الحياة هو الذي يرواح مكانه .

\* \* \*

فالحضور الانساني - الثقافي ويقابله على العموم حضور سياسي - اقتصادي هو المشكلة الكبرى الأولى التي استخلصها من لقاء باريس صيف ١٩٨٧ .

المشكلة الثانية ، هي التلازم الوثيق بين اللغة والمصالح التجارية ، أو إذا شئت بين الثقافة والاقتصاد ، كما كان يؤكد ريفيارول في أيامه (١٧٨٤) . إذ يقول ملخصته : الفرنسية اليوم كاللاتينية في أيامها : أداة التبادل الثقافي

والتجاري في العالم المتmodern . وكان بإمكانه أن يضيف ، والعربية في القرن الرابع الهجري وبعده . أو ليست اليوم فسحة الفرنكوفونية - الأفريقية هي على العموم فسحة الفرنك ؟ وهذا على الضبط ما استهدفه ديجول يوم منح المستعمرات الفرنسية في أفريقيا ومن ثم في العالم حرية الانفصال عن فرنسا ثم أسس الفرنكوفونية ، وحاول بعدها أن يشق لمؤسساته هذه فسحة إضافية في كندا تكون بمثابة موطن قدم لفرنسا في واحد من معاقل الانكليزية الأهم . فعندما زار «الكييك» وتجلو في ربوعها ، صاح وهو يغادر مونريال : «تحيا الكييك الفرنسية » . (المستقلة بين قوسين) . وما تزال الكييك حتى اليوم تناضل من أجل الانفصال عن كندا.

ويبدو لي ، ضمن حدود معرفتي بكتابات ديجول وتصرفاته وتصريحاته ، أن الرجل أدرك واحدة من حقائق نهاية هذا القرن الأخطر شأنًا . وهي أن عالمنا الراهن والمستقبل المزدحم بالبشر والذي يوحده الإعلام ووسائل التواصل المتتسارعة ، لابد وأن ينقسم إلى وحدات سياسية - اقتصادية - ثقافية كبرى ، وستكون الفرنكوفونية واحدة منها . هي وأوربا المتحدة .

أو لم يتجاوز هو والمستشار أدنهاور قرابة قرن من «صراعات الدامية» بين فرنسا وإلمانيا والتي بلغت حدتها الأقصى في الحربين العالميتين ، للسير في طريق آخر يؤدي في أوربا إلى الوحدة والسلام .

ثمة فرق أساسي بين الفرنكوفونية والكومونولث علينا أن ننتبه إليه لأنه هو أيضاً من حقائق نهاية هذا القرن ، أقصد الانتقال من العمل التلقائي إلى العمل المخطط . فالكومونولث المرن جداً في بنائه وفي علاقه أمه ببعضها هو حصيلة العقلية الانكلوساكسونية الذرائعة .

أما الفرنكوفونية وأوربا الموحدة ، فكل منها أنشئ ويتطور استناداً

إلى مخطط نظري بتطور الملابسات التاريخية ، ويحافظ في الوقت ذاته على هدفه وعلى خطوطه الكبرى .

• • •

### المشكلة الثالثة ، اللغة ذاتها .

كان رئيس اللقاء الشاعر السنغالي ليوبولد سنغور يفتتح جلسات اللقاء بكلمة نسبياً مسيبة يكررها في مداخلاته كلها ، خلاصتها أن الفرنسية لا يمكن أن تأخذ شكلها الصحيح ، وتحتل الموقع الذي تستحقه بين لغات العالم إلا إذا عادت إلى أصولها اللاتينية . يقصد إلى تدريس اللاتينية لفهم الفرنسية وتطويرها ، وتطوير طريقها في التعبير عن ذاتها وعن عالمها . وهذا يعني أن نعيد إلى اللاتينية الموضع المتميز الذي كان لها عند تأسيس المدارس الثانوية . فهذه المدارس أنشأها الآباء اليسوعيون لمقاومة البروتستانتية ، ومعها المدارس الإنجيلية التي دشنها لوثر في ألمانيا ونشرها أتباعه في أوروبا الغربية . فمدارس لوثر كانت ابتدائية وتعتمد في التدريس اللغة العامية . ومعلوم أن لوثر هو أول من ترجم النصوص المسيحية المقدسة من اللاتينية إلى الألمانية العامية .

أما مدارس الآباء اليسوعيين فكانت اللاتينية في نقطة المحور من تعليمهم . وبهذا حفقت أربعة أهداف مازالت مستمرة حتى أيامنا بشكل أو باخر .

الهدف الأول ، تكوين نخبة قيادية ، نخبويتها الثقافة ، لا الدم ولا الثروة . فهي إذن مفتوحة لكل الطبقات الاجتماعية . وقد تمتد فيها مدة التدريس سنتين ، فتصير بمستوى الجامعة . وهذا ما يشير إليه ديكارت عندما

## ■ الفرنكوفونية وعالمية اللغة ■

يقول انه درس التومائية وأتقنها بحيث تمكّن من مناقشتها في مدرسة «لافليش» La fleche اليسوعية الشهيرة .

الهدف الثاني ، مد الخط الإنساني بصيغته الأولى أو الكلاسيكية إلى ما بعد عصر النهضة . وعلوّم أن هذا الخط يعتمد تدريس النصوص الأغريقية واللاتينية على اعتبار أنها مركزه حول الإنسان أو حول الله والإنسان ، لا حول الله وحده كما كانت عليه نصوص العصر الوسيط .

الهدف الثالث ، لقد أخذت الفرنسيّة شكلها شبه النهائي ، المعتمد حتى اليوم ، في القرن السابع عشر مع باسكال وغيره من مفكري وشعراء فرنسا ذلك العصر . فاعتماد اللاتينية في مدارس الآباء اليسوعيين كان بين العوامل الأقوى تأثيراً في تحديد الفرنسيّة وترسيخها .

الهدف الرابع ، وهو الأهم بالنسبة إلينا خلاصته مايلي : إن بين درجات التعليم الثلاث ، الثانية هي حيث الثقافة العامة . وهذا ما يؤكده «آلان» Alain في عبارة من الضوري التشديد عليها ، عندما يقول في كتابه «خواطر تربوية » عن التعليم الثانوي : « وفقة ثقافية حرة بين مهنتين : يقصد أن الدرجتين الأولى والثانية (الجامعة) كلتيهما تعداد لمهنة ما ، سيان وكانت الطب أم الاسعافات الأولية التي تقدم في الحالات الطارئة بانتظار وصول الطبيب ، في حين أن الثقافة للثقافة لاظهر بكل قوتها وقيمتها إلا في التعليم الثانوي .

وستمر هيئة مدارس الآباء اليسوعيين في الغرب الأوروبي حتى الثورة الفرنسيّة التي فلّقت في مدرستها مجال اللغات القديمة لتحل محلها اللغات الحية . تلك كانت المرحلة الثانية من مراحل تطور التعليم الثانوي .

المرحلة الثالثة ، هي الراهنة . بدأت في الخمسينات من هذا القرن عندما صاروا يفسحون المجال أكثر فأكثر للعلوم والتقنيات .

فإذ ينادي سنغور بإعادة الاعتبار للاتينية في التدريس ، فإنما يطرح تعارضين مطروحين اليوم في الوطن العربي والعالم كله .

الأول بين التراث والحداثة ،

الثاني بين الثقافة العامة والتخصص ،

المطلوب هو التأليف بين الحدين . ولكن كيف ؟

الجواب عن هذا السؤال يتجاوز موضوعي .

الذي استرعى انتباهي في لقاء باريس هو أن أحداً من المشتركين في اللقاء ، وكان بينهم شخصيات ثقافية من المرتبة الأولى ، لم يعلق على طلب سنغور .

أهذاوا أن موضوع الطلب يتجاوز اللقاء ؟

على الأرجح .

الرابعة هي مشكلة عالمية اللغة ، التي لأدري علام استثارتها الفرنكوفونية في ذهني .

كان من عادة الأكاديميات المحلية في القرن الثامن عشر ، أن تطرح في بعض مواسمها سؤالاً لقاء جائزة تُمنح للذى يقدم الجواب الأصح والأجمل . فجان جاك روسو دشن دخوله عالم الأدب والفكر في جواب عن سؤال طرحته أكاديمية «ديجون» ما إذا كان تقدم العلوم والفنون قد أسهم في رفع مستوى الأخلاق أم لا ؟ .

وروسو إنسان الطبيعة والمفارقة (أؤثر أن أكون إنسان المفارقة على أن أكون إنسان العرف - كما يقول ) لا يمكنه إلا أن يوسع الموضوع ليجعل منه

تعارضاً تناقضياً بين الطبيعة التي هي الحالة السوية للإنسان الطيب بفطرته ، وبين المدنية المفتعلة التي تشوه الطبيعة . فمن المحتم إذن أن يكون تقدماً العلوم والفنون قد أفسد الأخلاق . «عالمية اللغة» افتراحته أكاديمية برلين التي ، إذ أجازت جواب ديفرول ، اعترفت صراحة بأولوية الفرنسية على لغات العالم . فـ "لـ كـ دـ نـ مـ نـ طـ طـ" . ثـ كـ دـ بـ "أـ عـ زـ نـ" اـ سـ كـ بـ "شـ سـ" لـ رـ سـ كـ حـ ، بـ حـ عـ سـ "اـ" ينمـي في الإـ سـ اـ مـ لـ كـ اـ هـ كـ لـ هـ (الـ عـ قـ الـ خـ يـ الـ وـ عـ اـ طـ فـ ةـ) بـ شـ كـ لـ مـ تـ وـ اـ زـ ، فـ هـ نـ مـ وـ دـ جـ يـ حـ تـ ذـ يـ . وـ الـ مـؤـسـسـاتـ السـيـاسـيـةـ - الـ اـجـتمـاعـيـةـ التـيـ أـعـلـنـتـهاـ الثـورـةـ الفـرـنـسـيـةـ وـ حـفـقـتـهاـ (تـدـشـينـ الشـعـبـ ، اـعـطـاؤـهـ حـقـ السـيـادـةـ عـلـىـ أـرـضـهـ وـ عـلـىـ أـفـرـادـهـ ، دـوـلـةـ الـقـانـونـ ، النـظـامـ الـبـرـلـمـانـيـ ...) هـيـ وـأـفـكـارـ عـصـرـ الـأـنـوـارـ (التـقـدـمـ ، الـمـساـواـةـ بـيـنـ الـمـوـاـطـنـيـنـ ، التـسـامـحـ ، السـيرـ عـلـىـ هـدـيـ الـعـقـلـ الـذـيـ هوـ الـأـنـوـارـ ....) كـلـهاـ صـارـتـ عـالـمـيـةـ فـيـ أـوـاسـطـ الـقـرنـ التـاسـعـ عـشـرـ وـ بـعـدـهـ . كـاتـ الـأـمـانـيـاـ قـدـ بـدـأـتـ تـنـازـعـ فـرـنـسـاـ عـلـىـ الـعـالـمـيـةـ مـعـ الـأـدـبـ وـ الـفـكـرـ الـروـمـاتـسـيـنـ وـ مـعـ الـفـلـسـفـةـ الـمـثـالـيـةـ (فـشـتـهـ ، شـلـيـنجـ ، هـيـغـلـ .) إـلاـ أـنـ هـذـهـ الـأـجـازـاتـ الـحـضـارـيـةـ لـمـ تـنـتـشـرـ فـيـ الـعـالـمـ وـ تـحـتـذـىـ إـلاـ مـعـ بـدـايـاتـ الـقـرنـ التـاسـعـ عـشـرـ وـ بـعـدـهـ .

هذا الوضع مضى وانقضى بعيد أواسط القرن التاسع عشر . فعالية لغة ما أو ثقافة ما ، لا يمكن أن تطرح اليوم ، وإن كانت في خلفية كل انتاج حضاري أو كل فعالية مبدعة . السبب ؟ واضح وبسيط وهو أن (العالم) كان في القرن ١٨ وقبله وبعده مباشرة ، أوربا وبخاصة الشطر الغربي منها . أما اليوم في عصر يقظة الشعوب والمعلوماتية والترجمة المعممة والاتصالات التي تصير آنية ف (العالم) هو العالم كله . والعالم هذا عوالم ، وإن كانت متداخلة مع بعضها ، فلكل منها شخصيته الجماعية يحرص على فرادتها وفرديتها .

وكل منها يحاول جاهداً أن يقطع لذاته من هذا العالم فسحة خاصة يريد لها الأوسع ، ولكنها متناسبة عملياً مع انتاجه الحضاري وفعاليته المبدعة . فمن العسير عليك ، لا بل من الممتع أن تجد القاسم المشترك على صعيد اللغة والثقافة بين الصين والولايات المتحدة الأمريكية مثلاً ، أو بين أوروبا وقبائل الزولو المنتشرة في أواسط أفريقيا على أكثر من أمة .

قال :

- أولاً يمكن لجائزة نobel أن تكون بمثابة تكريس لعالمية ما أدبية أو فكرية أو سياسية أو اقتصادية ؟

قلت :

- من الصعب أن يكون الجواب بالإيجاب . فعالمية Nobel فردية تستمر باستمرار الفرد الذي تمنح له . وقد تكون حصيلة تسويات متعددة الأطراف والعوامل ، ف أصحابها ليس بالضرورة الأرفع مستوى بين أقرانه .

وإذا تحرينا الدقة على مستوى التاريخ ، نجد أن عالمية اللغة ، عاليميات ، فلاجريقية ماتزال حتى اليوم لغة الفلسفة ، تلي الألمانية ، الانكليزية لغة العلوم الدقيقة ، ربما أن عالمية الشعر تتنازعها لغتان الفرنسية والإنكليزية . أما الرواية فروسية - إسبانية اليوم وإشعار آخر .....

قال : وبالنتيجة ما العالمية ؟

- لقد وضع لها ريفارول معيارين ، كما قلنا : الاستخدام العالمي في التبادل الثقافي وفي التبادل التجاري . وسنرى فيما يلى ، على ضوء التبدلات الحضارية والاجتماعية الكبيرة ، أن هذين المعيارين غير كافيين . ولكن إذا

افتصرنا عليهم نلاحظ أن الانكليزية تحكر التبادلين التجاري والعلمي ، وتبادل ثالث لم يكن يخطر ببال ريفارول وغيره من تلك الأيام ، هو التفاهم بين البشر، أيا كانوا وأين وجدوا ، على المسائل التي تعرض للإنسان في سياق حياته اليومية ، كما قلنا أيضاً . ولهذا فإذا فرضنا أننا تمكننا من القيام باستفادة عالمي على عالمية لغة ما ، وبخاصة بعد انتشار استخدام إنترنيت فسيكون صالح الانكليزية بلا ريب . على الخصوص في المرحلة الراهنة التي اختلف فيها التبادل بما كان عليه أيام ريفارول . فمن جهة صار أضعاف اضعاف ماقاتن عليه اتساعاً وكما وتنوعاً . ومن جهة أخرى فهو غير تبادل الماضي القريب والبعيد وإيابه : (إيابه) ، لأن التبادل هو دوماً مقايضة سلعة بسلعة بواسطة سلعة ثالثة هي النقد . (غيره) لأنه صار يتم في أغلب الحالات على سلع بكميات كبيرة تُباع وتُشرى مراراً وهي في مكانها ، لا يراها لا البائع ولا الشاري . وفسحة المقايضة هي البورصات العالمية تختلف عن فسحة السلع التي هي الواقع الملموس اختلاف المجرد عن العيني أو المحسوس . أضف أن إنترنيت يضيف اليوم إلى التبادل العادي بعداً جديداً لم يكن ليجول في بال أي منا قبل خمس أو ست سنوات ، هو إنترنيت أو بعد الذاكرة . فإنترنيت بالنتيجة ذكرة ، أو إذا شئت ذكرة - وثيقة . تكاد تصير يسعة العالم المعاصر ، أحداشأ ومشكلات ، آداباً وإيديولوجيات ، قيمأً وبنى ونصوصاً ..... وتاريخاً ، وماشت من أنواع الموجودات ، أشياء وأناساً ومجتمعات .....

هذا كله ، وما يطأ من تبدلات على الموجودات ؟ حتى ليبدو لي أحياناً وكأنه مسرح يسع الكون يتواتي عليه في الوقت ذاته إن صح التعبير ، العظيم والحقير ، البطل والمجرم ، المضحك - المبكي ، الخارق والمبتدئ ، النظيف والقذر ..... يقدم لك كل ذلك وغيره دفعه واحدة ، وأنت تنتقل بلحظة واحدة من هذا إلى ذالك ، كما يطيب لك . وهو ، إذ يتلاعب بأحساسك وغرائزك

وعواطفك ، بحياتك وعقلك معاً في آن واحد ، وأنت تستسلم لاستشاراته قبل كل تفكير أورد فعل ، أيكون قد بدأ في ذهنك تلقائياً صورة العالم الذي يحدث فيه التبادل . إنه ذاكرة آلية ، مسطحة ، تقوم بأعمال كانت تبدو لك قبله خارقة ، كأن يحل لك في دقائق مشكلات تلزمك أشهر لحلها ، أو قد يدلك على طرق سلكها في عملك كانت خافية تماماً عليك . إلا أن مبادهاته لا يمكن أن تتجاوز حدود المعطيات الجاهزة لديه أياً كان اتساعها وحجمها .

ابداع آلي ، أكاد أقول ، بمعنى ما «كاريكاتور الابداع» . ومع ذلك فهو يصير من مستلزمات حياتك عندما تتعرف إليه وتتألفه .

..... ومانزال في بداية البدائيات من طريق انترنيت ، الذي قد يشكل - وهو يشكل على الأرجح - طريقة لمرحلة من مراحل تاريخ الانسان المعاصر مع بداية الألف الثالث . أقول أن ثمة عالمية ثالثة تبدأ مع انترنيت ، تكون الانكليزية الامريكية في نقطة المحور منها ، وهي بدورها عالمية تبادل ثقافي وتجاري من نوع ثالث بالقياس إلى العالميتين السابقتين للتبادل ؟

ربما !

ولكن لوضح ذلك فإن البشرية ستجد عندها ذاتها ، وكأنها تجتر حاضرها و الماضيها . وهذا ماجعلني أقول أن علينا أن نبحث عن معيار آخر للعالمية . وسيكون بدون شك عالمية الابداع : إبداع الانسان ذاته وتاريخه وعالمه ، انترنيت وغيره من وسائلها . فانت عالمي بمقدار ما أن تسهم أنت وأمتك في إبداع الوجود الإنساني .

والابداع دوماً مجاتي .

• • •

..... ونحن العرب اليوم في طريقنا ، في بداية البدايات من طريقنا إلى فسحة الإبداع هذه . يوماً كاتب لنا وحدتنا هذه الفسحة ، وفي زمان ومكان شبيهين لحد ما بزمان ومكان عالمية ريفارول . فالخوارزمي وجابر بن حيان .... ابن رشد وابن سينا .... ابن المقفع وابن خلدون ..... الجاحظ والأصفهاني ... كلهم هؤلاء وغيرهم كانوا في نقطة المحور من إبداع الحضارة والثقافة العالميين . يومها ترجم الناس مؤلفاتنا ، اقتبسوا منها ، حاكوها ..... ونحن وضعنا ذاتنا في خدمتهم .

ولو كان يومها «جائزة نوبل» للإبداع الأدبي لمنحت مرة لصاحب «الأغاني» وأخرى لصاحب كتاب «الحيوان» .

..... واليوم نعود فنوبل لنجيب محفوظ ، وترجمته إلى لغات عدة جعلتنا موضوع اهتمام العالم . ونقل شعر أدونيس كله تقريباً إلى الفرنسية والإنكليزية وبعضه إلى لغات أخرى منها اليابانية برهنت على أننا صرنا طليعة في شعر الحداثة . وكذلك محمود درويش وغيرهم . والواقع أن الجنس الأدبي عندنا الذي يشق طريقه بسرعة إلى العالمية هو الرواية . وبعد نجيب محفوظ ، صنع الله إبراهيم ، وهنا مينة ، الياس خوري ، حنان الشيخ وغادة السمان ..... تترجم أعمالهم فور ظهورها .

يلي يوماً الفكر .....

فلكي نستعيد بعضاً من مواقفنا السابقة لصنع الحضارة والتاريخ العالميين يجب أن تتحقق شروط كثيرة على سنوات : وهذه يطول ذكرها .....  
..... قالى حديث آخر .

## الفرنكوفونية في لبنان والشرق الأوسط

### اختيارات مجتمعٍ

■ ميشيل اده ■

وزير الثقافة والتعليم العالي في لبنان

■ ترجمة : نبيل أبو صعب ■

إن تعلق لبنان بالحريات ينبع بالطبع من شكل تضاريس البلد ، فجباله صعبة المنال ساعدت السكان على مقاومة كل ظلم واضطهاد . وافتتاحه على البحر ذي الأفاق اللامحدودة ألغى كل الحدود والمضايق والقيود التي يمكنها أن تقيد حرية تحرك السكان .

ومنذ أقدم العصور تحدث سكان البلد عدة لغات ؛ الآرامية واليونانية ثم السريانية واليونانية واللاتينية وأضيفت إليها العربية بدءاً من القرن السابع وقد تعايشت هذه اللغات زمناً طويلاً . وفيما بعد ظلت التركية التي أدخلها الغزاة العثمانيون حبيسة في بعض المناطق الساحلية دون أن تستطيع منافسة العربية، التي أصبحت اللغة الأكثر انتشاراً ، والسريانية التي ظلت اللغة الدارجة لدى قسم من السكان .

انطلاقاً من القرن السادس عشر وفي عصر الأمير فخر الدين تعززت العلاقات الاقتصادية والثقافية مع مدن شبه الجزيرة الإيطالية مثل البندقية وفلورنسا . وفي عام ١٥٨٤ كانت مدرسة روما المارونية قد تأسست في روما وفي هذا الإطار أصبحت اللغة الإيطالية لغة مألوفة في المدن اللبنانية الساحلية

## ■ الفرنكوفونية في لبنان والشرق الأرسط

وعلى الأخص في بيروت وصيدا . وبهذه المناسبة وسع الفرنسيسكان الإيطاليون شبكة مؤسساتهم التعليمية في لبنان .

فضلاً عن ذلك دخلت في هذا الوقت كلمات إيطالية عديدة في اللغة اليومية للبنانيين مثل : طاولة - كلسات - روستو - فروتو - سلطة - بندورة - بطاطا - فيرندا - لوكاندا - كمبالة وغيرها ....

ما ينبغي التوقف عنده هو أن أية لغة من هذه اللغات لم تسم لبنان برميمها في نهاية الأمر . وكما هو الحال بالنسبة لإنجليزية في شتى أنحاء العالم اليوم ، فإن هذه اللغات لم تلعب خالل بعض المراحل المحددة إلا دوراً خدمياً بسيطاً . ودون أي تجذير استثنائي أو أي تأثير خاص على هوية البلد وحياته .

أما فيما يتعلق باللغة العربية ، فإنها لم تصبح فقط لغتنا القومية بل أن اللبنانيين لعبوا دوراً رئيساً في حفظها وإنهاضها ونشرها في العالم أجمع .

وكما يعلم الجميع فإن لبنان أصبح المركز الأول لطبع ونشر الكتب العربية التي تصدر إلى كل دول العالم العربي والإسلامي .

بيد أن النهوض الحقيقي للغة الفرنسية بدأ انطلاقاً من بداية القرن التاسع عشر وتزامن مع نشر مثل الثورة الفرنسية ومبادئها العظيمة .

وهنا نؤكد إذن أنه إذا كان اللبنانيون - مسلمون ومسحيون - قد تشربوا بسهولة بروح الفرنكوفونية وبالمثل والمبادئ المنقولة عبر اللغة الفرنسية فإن مرد ذلك أنهم انتموا أصلاً وطوال تاريخهم إلى مجتمع بني على هذه المثل والمبادئ ذاتها . و إذا ما ظل اللبنانيون متعلقين بالفرانكوفونية وأبقوا وبالتالي على اللغة الفرنسية كلغة ثانية في وقت أصبحت فيه الإنكليزية لغة

## ■ الفرنكوفونية في لبنان والشرق الأوسط ■

الاقتصاد العالمي وباتت اللغة شبه العالمية ، فذلك لأن الفرنكوفونية تمثل في نظر غالبية اللبنانيين ، مسلمين وموسيحيين ، في الواقع اختياراً لمجتمع : إنه اختيار لمجتمع حر وعادل وأخوي وديمقراطي .

إن هذه التجربة للعيش المشترك بين المسلمين والموسيحيين ينبغي أن تظل مستمرة ليس فقط لأجل مصلحة لبنان ، بل أيضاً من أجل مصلحة أوروبا والبلاد الأخرى في القارة الأمريكية حيث تتضامن جاليات إسلامية تزداد أهميتها أكثر فأكثر ، وفي وقت يلعب فيه الإسلام دوراً متزايناً في السياسة العالمية .

ولهذا ففي فضاء لبنان الناطق بالعربية أساساً وبالفرنسية أيضاً وبفضل تقاليد بلادنا في الحرية والديمقراطية فإن هذه التجربة لها الحظ الأكبر في النجاح .

(مقططف من خطاب اختتام ندوة بيروت ١٩٩٣ . انظر فرنكوفونية متباعدة باريس هارماتان ١٩٩٤ . )

■ ■ ■

## الأدب اللبناني المكتوب بالفرنسية

■ ترجمة : لطيفة ديبي ■

انفتح «لبنان» ، طيلة تاريخه ، على جميع الثقافات التي اتصل بها لكونه ملتقى طرق بين ثلاث قارات . ولئن كانت اللغة العربية هي لغة اللبنانيين الأم والرسمية ، فاللغة الفرنسية تحتل في البلد ، ومنذ زمن بعيد ، مكانا رفيعا . وقد اختار بعض الكتاب اللبنانيين أمثل «ميشيل مسك» أن يكتبوا باللغة الفرنسية .

### البدايات

للأدب اللبناني باللغة الفرنسية سمة كونه ليس ثمرة الانتداب الفرنسي (١٩٢٠ - ١٩٤٣) ، إذ أن العمل الأول العظيم ، وهو مسرحية «عنتر» ، التي كتبها الأديب «شكري غانم» ، يعود إلى العام ١٩١٠ . وكانت الكتابة باللغة الفرنسية آنذاك وسيلة لتحقيق أمرين : التعبير عن الثورة ضد الاضطهاد العثماني وإبراز الهوية اللبنانية التي كانت الحكومة العثمانية «العجز المريض» تعطن فيها . زد على ذلك أن هذه اللغة الفرنسية كانت هي عينها التي استعملها «شارل قرم» فيما بعد في التحرير على الوجود الفرنسي كما ورد في كتابه «الجبل العلهم» (١٩٣٤) الذي يشبه في لهجته لهجة الكاتب الفرنسي «باريس» ، لأن اللبنانيين يرون في اللغة الفرنسية ، قبل كل شيء ، وسيلة لنقل القيم الجمهورية . بالإضافة إلى ذلك ، لئن كان تعليم اللغة

الفرنسية ، بالتوازي مع العربية ، يتم منذ (١٨٥٠) بفضل وجود البعثات الدينية ، فهو استمرار للتراث اللبناني الثنائي والثلاثي اللغة أحياناً ، الذي يعود إلى العصر الإغريقي .

يتميز الجيل الأول من الكتاب اللبنانيين لـ «شكري غانم» وأخوه «خليل غانم» ، الصحافي والشاعر ، وكذلك «جاك ثابت» ، الشاعر والروائي . وجان بشاره داغر » ، الشاعر هو أيضاً ( بإلهام رومانتي واستشرافي ، شاءت له الظروف أن يكون حزيناً .

وفي فترة مابين الحربين العالميتين ، ظهر جيل أكثر التزاماً بالحياة القومية ، مع «شارل فرم» أولاً ، مؤسس «المجلة الفينيقية» (١٩٢٠) التي كانت رائعة لكن سرعان ما زالت ، والتي أراد مؤسسيها أن يدلل بها على استمرارية «لبنان» الحديث مع الماضي الفينيقي العظيم . ثم قام «هكتور خلاط» و «إيلي طيان» و «ميتشيل شيحا» ينادون بأن لبنان مهياً ليكون صلة الوصل بين «الشرق» و «الغرب» . وكانت «إيفيلين بسترنس» أول كاتبة من لبنان عُدّت في مصاف الأدباء .

### النضج :

مع ذلك ، وجب انتظار نهاية الانتداب والسنوات الـ ٥٠ كي يجتاز الأدب اللبناني باللغة الفرنسية مرحلة التقليد فيبلغ النضج مع ثلاثة كتاب : «جورج شحادة» ، الكاتب المسرحي والشاعر ، ثم «فرج الله حايك» ، الروائي ، و «فؤاد غبريل نفاع» ، الشاعر . وقام هذا الجيل الجديد من الأدباء بأخذ ضوء اللغة الفرنسية إلى «البننة» بوسائل مختلفة . ولئن كانت هذه البننة هي وعي الاختلاف في عمل «فرج الله حايك» الذي يمت بصلة في أوجهه كثيرة إلى «أليير كامو» ، ولئن كانت بحثاً شكلياً حيث تسمح الدقة شبه الرياضية (من الرياضيات ) بالتعبير عن الآنا الأكثر صميمية والمهدد بالجنون ، عند «فؤاد غبريل نفاع» ، فهي قبل كل شيء ، امتزاج البعد الشعري في نظام الأمور

لدى «جورج شحادة». ومؤلفات تاريخ الأدب تصنف «شحادة» بين كتاب «المسرح الجديد». لقد هدم البنى المسرحية الموروثة عن الكلاسيكية وعن القرن التاسع عشر. فـ«مهاجر بريسبان» مأساة محركها الحيز وليس مشيئة الآلهة. وـ«البنفسجات» مسرحية هزلية يهدد النبس فيها بتغيير الكوكب السيار بأكمله؛ أما الشعر فيخصته بالقسط الأكبر من الاهتمام، إذ يرى أن الشعر وحده قادر على افتداء العالم والإنسان، وـ«حكاية فاسكو» التي تجاهر بمناوئتها الحرب، وـ«سهرة الأمثال» قصة النقاوة المستعادة، مما شهادتان ساطعتان. أما أعماله الشعرية التي طبعت تحت العنوان المحايد «أشعار»، فهي تتضمن قصائد قصيرة بأبيات حرة (مختلفة الأوزان)، تشبه أحياناً الهايكو (القصائد اليابانية القصيرة) من حيث الشكل والخلفة. ففي كل صفحة، يبحث الشاعر قراءه على إدراك العالم بشكل مختلف، بواسطة تجميل متناقض للعبارات، وبركيب متفكك حيث يبرز، في كل بيت، هذا الجمال الشبيه بـ«النقاء مظلة ومكنة خياطة على طاولة تشريح»، وفقاً لما قاله «لوتر يامون» الذي اشتهر بفضل السورياليين.

### الازدهار

سلك الكتاب اللبنانيون الذين كتبوا باللغة الفرنسية والذين ازدهروا في السبعينيات، سلكوا السبيل التي شقها «جورج شحادة». وقد شجعت على ذلك حرية التعبير الرائعة والاستقرار السياسي الذي كان يتمتع به «لبنان». وـ«بيروت» وخاصة، هي مقر الثقافة نشط جداً، يلتقي فيه جميع مفكري العالم العربي، وتعقد فيه كل يوم حوارات بين الشرق والغرب. وفي شارع الحمراء الذي لا يهدأ، تعج العقاهي والأرصفة بالشبان والشابات، بالفنانين والمفكرين الذي يعيدون صياغة الكون كل ليلة، وتعلن المسارح عن عدّة إبداعات في كل فصل من فصول السنة، كما تتنافس دور السينما في عرض أفلام «قليني» وـ«أنطونيوني» أو أفلام «الموجة الجديدة».



وأحسن من مثل «جورج شحادة» بين تلاميذه هي ولاشك «ناديأتوني» فهي تمجد «لبنان» دوماً ، لكن «لبنان» هذا سبق أن كان أسطورة أو كاد ، إذ أن أولى الإنذارات بقرب وقوع الانفجار بدأت تترسم في أعمالها . وتحس «نادي» بذلك مسبقاً في قصائدها وتحاول اجتناب الكارثة كما تهرب واقفة في وجه موتها بالذات الذي أعلن عنه المرض الخبيث الذي يرهقها . فشعرها التعزيمي له قيمة السحر .

ولجيل الأدباء هذا فضل كبير في تنوع النتاج الفكري باللغة الفرنسية ، إذ أنه ، بالإضافة إلى الشعر ، والرواية (مع «أندريه شديد» التي أصبحت أدبيه ناجحة ، و«فينوس خوري غاتا») ، والى المسرح (مع «غبريل بستانى») ، تأثر كتب المحاولات (مع «سليم عبو» ، صاحب عدة أعمال حول الهوية الثقافية ودراسة أناسية رائعة حول الهجرة اللبنانية إلى «الأرجنتين» ، «لبنان المجتَث» ، ١٩٧٨) والتعليق السياسي حول الأحداث الراهنة (مع «كلير جبيلي») .

وقد كتب الشاعر «صلاح سستيني» ، صاحب الأعمال الرفيعة المستوى ، الحريص على الدقة الفكرية والجمالية ، كتب عدة دراسات حول الإبداع الشعري («حملة النار» ، ١٩٧٢ ، «الليلة الحادية» ، ١٩٨٠) وهمما كتابان يضاهيان أكبر كتب التنظير الشعري دقة .

وفي عام ١٩٧٥ ، نشب الحرب التي دمرت «لبنان» طيلة سبعة عشر عاماً ، كما أحدثت فجوة سوداء في الأدب اللبناني ، إذ أنها أسكنت الكتاب الذين صعقهم الرعب ، فزاد شعور عام بأن الكلمة لاتقوى على وصف تلك الحرب وفظائعها ، وأن الصرخة عاجزة عن التصدي لأصوات القتال ، وأن الدقة مهما رهفت لا تستطيع أن تمنج الفوضى بنية . ولئن شرع «أمين معلوف» ، الذي هاجر إلى «فرنسا» عام ١٩٧٦ ، يكتب («الحروب الصليبية كما يراها العرب» ، ١٩٨٣ ، و «ليون الأفريقي» ، ١٩٨٦) ، إنما كي

يتحدث ظاهرياً عن أمور أخرى . غير أن المياه الجوفية تابعت جرياتها ، واستأنف الكتاب الشباب العمل حيث كان قد تركه الكبار : فصوت «ناديا تويني» الذي توقف عام ١٩٨٢ ، تلاه صوت «جاد حاتم» ، وفي ١٩٩٣ ، كتب «معلوف» أخيراً روايته الأولى حول «لبنان» «صخرة طانيوس» (جائزة «غونكور») ، لتكون دليلاً مصالحة مع البلاد ، ودليل انتماء مستعاد .

### الكتابة رغم الحرب

ذكر عدة مراقبين أن الحرب لم توقف النشاط الموروث ، نشاط النشر في «لبنان» . فبالرغم من الصعوبات التي لاتحصى ، ظهرت بعض العناوين الجديدة وبعض الإصدارات المعنى بها بشكل ملفت ، «الأعمال الكاملة» لـ «ناديا تويني» (١٩٨٦) أو لـ «فؤاد» عبر بيل نفاع (١٩٨٧) ، والتي أنجزت في «بيروت» ، تشهد على إرادة استمرار النشاط الفكري المقاوم للحرب .

هكذا ، بالرغم من الهزات والأزمات ، عرف هذا الأدب اللبناني المكتوب باللغة الفرنسية - وهو أول الأداب الناطقة باللغة الفرنسية في العالم العربي ، عرف أن يحتفظ بسماته . لقد ساعدت هذا الأدب عدة عوامل أهمها التعليم المدرسي الثاني اللغة واستمرارية افتتاح «لبنان» على العالم ، فهو (أي الأدب اللبناني المكتوب باللغة الفرنسية) تعبر عن وعي وشخصية متميزين دون أن يتقوّق فيعجب بالطراوة والغرابة ، لا بل سعى لقول ما هو كوني من وراء الخاص ، أي بذلك الأسلوب نفسه الذي يرى فيه اللبنانيون أنفسهم مواطنين في بلدتهم ومواطنين في العالم .

فصل من كتاب «الآداب الفرنكوفونية في العالم العربي»

(باريس ، دار نشر ناتان ، ١٩٩٤)

ترجمة : لطيفة ديب



## السريالية في العالم العربي

ت . د . ميساء السيفي

لقد أعلنت السريالية منذ بداياتها (في باريس عام ١٩٢٤ على يد اندريله بروتون وأصدقائه) رفضها للحواجز والحدود . ومبادها هو أن تكون حركة لتحرير الفكر ، لتجاوز العقل والنضال ضد الأفكار والقيم الموروثة . لقد اختارت السريالية كسلاح اللجوء إلى الحلم ، إلى اللاوعي ، إلى الكتابة الآلية (التي تتطور ذاتياً ، تاركة اليد تتحرك فوق الورق ) ، إلى الشعر بجميع أشكاله . هدفها أن تكون ثورة في كل المجالات ، وكان «تغيير الحياة» شعارها .

لم يتمكن السرياليون من التنافس عن مقاومة الاحتلال فاتخذوا موقفاً حازماً عام ١٩٢٥ من عملية قمع حركة عبد الكريم في المغرب وتظاهرموا بعنف عام ١٩٣١ ضد المعرض الاستعماري في باريس الذي ترأسه ليوتسي (طبعوا مناشيرهم الأكثر حرزاً . قاطعوا المعرض الاستعماري ) .

لقد اتفقت السريالية مع حركات التحرر السياسية والفكرية في العالم . وقد كانت الينقذة للتحرر من العبودية إحدى نتائجها . وإن وجدت السريالية في المشرق العربي أتباعاً متحمسين لها فقد كان تأثيرها أوسع انتشاراً في المغرب.

السريالية في مصر ولبنان

عندما نشرت عام ١٩٦٤ منتخبات من «الشعر السريالي» أعطت فكرة شاملة عن الحضور السريالي في العالم . ونجد فيها أسماء كتاب مصريين (جورج حنين وجويس منصور) ولبنانيين (جورج شحادة) .

وكان جورج حنين هو أول من أدخل السريالية إلى مصر . لقد التقى أندريه بروتون وأصدقاءه في باريس عام ١٩٣٤ . وبعد عودته إلى القاهرة قام بنشر كتاباته الساخرة والهجائية ، وأسس ، اطلاقاً من الأفكار السريالية ، مجموعة «فن وحرية» عام ١٩٣٧ ، التي ضمت كتاباً ورسامين مثل (رمسيس يونان ، ف ، كامل ، هـ التميسامي) . وابتداء من عام ١٩٤٥ غدت «حصة الرمل» المجلة الرسمية للحركة السريالية المصرية واستمرت بالصدور حتى الخمسينات على الرغم من أن الوسط السياسي والثقافي الذي ساد آنذاك كان خائفاً . إن قصائد ادموند جابس الأولى التي نشرت في مصر تتلاعب بطريقةً جذّ سريالية ، بمفهوم العبثية والصور الشعرية الغريبة . أما جويس منصور ، وهي من أصل مصرى ، فقد أضافت للسريالية نزعتها المأساوية ورغبتها في انتهاك المحرمات .

لم تتشكل في لبنان مجموعة سريالية بالمعنى الدقيق للكلمة . لكن جورج شحادة الذي عرف السريالية أثناء دراسته في فرنسا ، قد خضع لتأثيرها الذي ظهر جلياً في ديوانه «قصائد» عام ١٩٣٨ ، وخاصة في كتابه الغريب «رودغون سين» عام ١٩٤٧ . وبقي مسرحه مشبعاً بالفانتازيا الشعرية الملائمة للشطحات العبثية . وكذلك فإن صور الشاعر السوري كمال ابراهيم ، الغامضة والعنيفة ، تدل أيضاً على سريالية أكيدة . كما أسست جماعة من الشباب العرب المنفيين (ال العراقيين عبد القادر الجنابي ، هيفاء زانغانى وصلاح فايد ، والجزائري فريد لعربي ، واللبناني غازي يونس ) مجلة «الرغبة الإباحية» عام ١٩٧٣ التي اعتبرت نفسها السريالية العربية وانطلقت لتحارب شتى أنواع



القيود التي يعاني منها العرب . لقد أكدت هذه المجلة في أعلان جميل : « أن الشعر عندما يتحقق ، يكون الثورة كلها . ومظاهر الثورة تُفتن بالشعر أو تكون عدماً ، والشعر يكون فيها أو لا يكون » .

### السريالية في المغرب

لم تدع أية جماعة من المثقفين المغاربة انتقامها المباشر للسريالية . لكن الصلة السريالية تظهر جلية في أعمال بعض الكتاب الكبار . لقد أعطى كاتب ياسين في روايته «نجمة» خلاصة تجربة داخلية يشاطره فيها أبناء جيله ، وهي البحث عن الهوية المفقودة : الإلزاق في عالم الهلوسة ، والحلم ، والهذيان ، والجنون ... ولقد اعترف بنفسه أنه كان يكتب وهو في حالة غير واعية تاركا المجال واسعا أمام اللاوعي ، وتحمله الرغبة في الربط بين الحب والثورة .

ويُحتمل أن يكون محمد خير الدين قد اكتشف السريالية عبر أعمال إيميه سيزير . التي أخذ عنها الرغبة في اكتشاف الأعمق بواسطة الكتابة والبالغة في إظهار التخيّلات المشتركة للمجتمع بأسره . لقد انقادت أعماله طواعية إلى إيحاءات الآلة النفسية ، ويمكن قراءتها كتحليل فج للمتخيل الاجتماعي المغربي .

واعترف حبيب طنفور بانتقامه السريالي عندما اعتمد عام ١٩٨١ (في مقال صدر في مجلة «الشعوب المتوسطية») منشور بروتون : وأظهر فيه الإنسان المغربي هذا «العالم الأبدى» ؛ الذي يتتكّب للحياة الحقيقة (وخاصية تلك التي تمضي عبر الكبت وخيبات الأمل في المستقبل الثوري) ليُدفن في أعمق نفسه رغبته العنيفة بالحرية . وتستعيد أعماله ، كأمر بدائي ، الحب المجنون والشعر كمحك للحياة الحقيقة .

من كتاب Litteratures francophones du monde arabe باريس ، دار نatan ، ١٩٩٤



## اللغات والأداب في العالم العربي

■ ترجمة الدكتور جمال شحبيه ■

إن الوحدة الثقافية العميقة للعالم العربي التي تتمحور على اللغة والدين الإسلامي المشتركين لا تحول دون وجود الخصوصيات الثقافية والتنوع الكبير في الممارسات اللغوية وفي الانتاجات الأدبية . فلم تندثر اللغات القديمة ، كسلسلة اللغات البربرية في المغرب واللغات الأفريقية في موريتانيا ، بعد وصول اللغة العربية إلى هذه البلدان . وساعد التطور التاريخي وال العلاقات الاستعمارية في إدخال الانكليزية والفرنسية إلى عديد من البلدان ، تبعاً للسياسات الاستعمارية لكل من انكلترا وفرنسا وتبعاً أيضاً لرغبة البلدان العربية في التحديث .

إن علاقة اللغة الفرنسية ببعض البلدان العربية معقدة جداً . فإذا تم إدخال اللغة الفرنسية إلى المغرب عن طريق الاستعمار ، فإنها انتشرت في المشرق إبان القرن التاسع عشر ، بصفتها لغة دولية منتشرة في منطقة البحر الأبيض المتوسط كلها ، إذ كانت لغة المتاجرة مع البلدان النامية ولغة التحول الاقتصادي والتقني ولغة المدارس الحديثة .....

### تعددية الأدب

نجد في العالم العربي تشكيلة كبيرة من الممارسات الأدبية الشفهية أو المدوّنة التي تتبعى هدفاً معيناً أو تسليمة ، وتسّعمل جميع اللغات المتوفّرة في

المجتمعات العربية . وتنخرط مجموعة الانتاجات الأدبية في إطار الدول المختلفة لتشكل شتى الأدب الوطنية (الأدب الجزائري والمصري واللبناني والمغربي والموريتاني والتونسي ....) . وبعد أن قبَع الأدب العربي طويلاً في نماذجه الكلاسيكية المكرورة ، جدد نفسه في نهاية القرن التاسع عشر وعرف عصراً ذهباً جديداً .

ويمكنا أن نصنف النصوص المكتوبة بالفرنسية ، إلى شرائح عدة .  
فيشهد بعضها (وهي أقدمها أيضاً) على العلاقات الثقافية الأولى ، وهي كنایة عن أخبار الرحالة متن نظروا إلى البلدان التي اجتازوها نظرة إيجابية إلى حدما ، وعن نقل أمهات الكتب العربية إلى الفرنسية ، كترجمة أنطوان غالان لألف ليلة والليلة (١٧٠٤ - ١٧١٧) ، وكرست هذه الترجمة في الغرب ولمدة طويلة صورة ساحرة للشرق العربي . وقد يفسد هذا الأدب الاتصالي ليصبح أدباً غرائبياً عندما لا يرى في الآخر إلا شكلاً منمطاً ، وقد يصبح أيضاً أدباً استعمارياً عندما يضع نفسه في خدمة سياسات السيطرة . ولكن توجد أيضاً نصوص عديدة كتبها بالفرنسية أدباء ينادون بالهوية المغاربية والمصرية واللبنانية ..... وهكذا تطورت أداب باللغة الفرنسية نبعـت قيمتها من بلدان عربية عـدة وتركت أثـراً فيها . وقد نجـمت هذه الأدـاب ، على ما يـبدو ، من معارـك مختـلـفة تـصدـت لـلـسيـطـرة الـاجـنبـية وـحـكم عـلـيـها إـذـن بـالـزـوال عـندـ اـنـتـهـاء هـذـه السـيـطـرة . ولـكـنـها استـمرـت فـي الـازـدهـار بـعـدـ حـصـول هـذـه الـبـلـدان عـلـى اـسـقـالـهـا ، لأنـهـا تـلـبـي -- عـلـى ما يـبدـو -- رـغـبةـ كـبـرىـ فـي التـعبـيرـ وـالـافـتـاحـ عـلـىـ العالمـ .

## اللغة والأدب الفرنسي في المغرب

إن الوضع اللغوي لبلدان المغرب بعيد كل البعد عن أن يكون متجانساً، نظراً لاختلاف السياسات اللغوية والمدرسية التي مارسها الاستعمار. ففي

الجزائر تمت فرنسة التعليم بشكل كبير مما شجع على اختيار الفرنسيّة كلغة للكتابة . فما زال الأدب الجزائري اليوم أغزر أدب في بلدان المغرب أنتج أعمالاً أدبية فرنكوفونية . أمّا الوضع في المغرب وتونس فكان مختلفاً لأن التعليم باللغة العربيّة لم يقوّض ، فقد شهدت تونس على سبيل المثال انتعاشاً هائلاً للأدب المعاصر المكتوب باللغة العربيّة . ونشأ في المغرب إبان الخمسينات أدب خاطق بالفرنسيّة عرف أوجه بعد صدور مجلة «أنفاس» *Souffles* عام ١٩٦٦ . أمّا في تونس فلم يتتطور الأدب المكتوب بالفرنسيّة ولم يفرض نفسه إلا في السبعينات . وفي موريتانيا لم يُعرِّ الاستعمار إلا اهتماماً محدوداً بتطوير النظام التدرسي ، ففي أيامنا اكتشفت كنوز التراث الأدبي الشفهي والمكتوب الذي أفرزته اللغات العديدة المحكيّة في البلاد .

وداخل الأدب الناطق بالفرنسيّة في بلدان المغرب نستطيع أن نميز عدة مجموعات متفاوتة الاستقلال حدتها مقاييس انتشار النصوص التي تشكّلها . ففي المغرب مثلاً هناك «الأدب الاستعماري» (ويسمى أيضاً أدب «القدم السوداء») والأدب اليهودي . ويتجلى هذا الأدب حسب هوية الكتاب الذين ينتمون إلى جاليات محددة ، ويتجلى أيضاً في المواضيع التي عالجها . ولكن هذا الأدب ، نظراً لأوساط نشره وتوزيعه ونظراً للجمهور الذي يتوجه إليه ، يبقى وكأنه أدب أرياف بالنسبة للأدب الفرنسي (حتى وإن كانت قراءة هذا الأدب في المغرب تستطيع أن تفك رموز التلميحات وخلفيات الذاكرة والتضمّين الثقافي المرتبط بتراب المنشأ) . فيعتبر أدب «القدم السوداء» عن عميق التعلق ببلد الولادة ويتجاهل في ذات الوقت ذلك المغرب الإسلامي . ونستطيع أن نقرأ الفشل الذريع للاستعمار عبر هذه النصوص التي أطلق عليها أليير ميمّي «الأدب الجنوبي» ، على غرار ذلك الأدب الذي يحتفل في الولايات المتحدة بالماضي المنشّر وبالومضات الأخيرة لحضارة الجنوب ، قبل حرب الانفصال . إن الأدب اليهودي المغربي يجمع أشتات الذاكرة لدى جالية استقرت في المغرب منذ آلاف السنين وغالباً ما هاجرت إلى مختلف القارات .

وما تطاق عليه تسمية «الأدب المغاربي الناطق بالفرنسية» يتألف من نصوص كتبها ضمن سياق وطني كتاب يؤكدون هويتهم الجزائرية والمغربية والتونسية . و إذا وجدت تقاربات وتناظرات عدة بين جميع هذه النصوص ، فلابد من اجراء قطع حسب الأوطان ، لأنه يعطي التحليل قيمة كبيرة . فكل مجتمع عرف تاريخاً مختلفاً ، لاسيما في الفترة الاستعمارية ، وما زالت خصوصية كل بلد على انفراد واضحة المعالم في أيامنا هذه . ويساهم وجود دور للنشر وشبكات توزيع محلية في الحفاظ على السمات الوطنية لكل بلد .

الكتابة بالفرنسية

كان اختيار الفرنسية كلغة للكتابة أليماً في غالب الأحيان . ويحلل أبير ميمي في كتابه «صورة المستعمر» (١٩٥٧) العاساة اللغوية التي يعيشها الكاتب المستعمر الموزع بين لغتين لهما وضع غير متساوٍ ويختار لغة المستعمر دون لغته الأم ، مع أنه منغمس في هذه اللغة بأحساسه الحميمة وحبه وأحلامه . إن موضوع الضياع الناجم عن ممارسة الكتابة في لغة الآخر شائع جداً في الأدب المغاربي ، وكتبت الجزائرية آسيا الجبار في كتابها «الحب ، الفانتازيا» الصادر عام ١٩٨٥ قائلة : «إن اللغة الفرنسية هي لغة زوجة أبي الشريرة » .

ولكنَّ الكاتب الحقيقي هو الذي ينجح ربما في قلب سلبية اللغة ، فيتحول لغة المحتل وثقافته إلى «اسلحة عجائبية» (والعبارة هي للشاعر الأنطيلي ايميه سيزير) تستخدم لنحرير الفرد والجماعة . ويبدي كاتب ياسين هذه الملاحظة : «إن وضع الكاتب الجزائري الناطق بالفرنسية هو بين خطّي نار مما يضطره إلى الإبداع والارتجال والتجديد » .

و إذا ظهرت اللغة الفرنسية أحياناً كأتها لغة استلاب يأسف الكاتب فيها

لضياع لغته الأم ، فإنها أيضاً لغة النضال من أجل الهوية ، وبشكل أدق لغة المسافة النقدية ، لأن الكاتب عندما يعرج على اللغة الأجنبية وعندما يخلق مسافة بينه وبين نفسه فإنه يقبل المقايسة مع الذات والنظر إليها من الخارج .

ويؤكد الكاتب المغربي عبد الكبير الخطيب أن لجوءه إلى الفرنسية في كتابة الأدب يخوله إمكانية تبادل مبارك بين الهوية والاختلاف ، فيصبح الإزدواج اللغوي عندي مجالاً لـ « حرية مدهشة ». ويقول أيضاً : « إن نقل لغة إلى أخرى مستحيل ، ولكنني أتوق إلى هذا المستحيل » .

ومارس العديد من الكتاب الإزدواجية اللغوية الفعلية ومنهم رشيد بوحدرة الذي انتقل من الفرنسية إلى العربية .

### اللغة والأدب الفرنسي في المشرق

منذ القرن التاسع عشر استقرت اللغة الفرنسية على الضفة الشرقية من البحر الأبيض المتوسط كلغة للتواصل الدولي ؛ فكانت لغة التجار والأساتذة والتقنيين الذين عملوا في قنطرة السويس وكذلك كانت لغة حماة المسيحيين في السلطنة العثمانية . وهكذا انتشرت في كل من لبنان ومصر البؤر الفرنكوفونية الناشطة ، وكذلك في عدد من بلدان المنطقة كالعراق وسوريا ، الخ ..... .

وطور لبنان ثانية لغوية عربية وفرنسية متميزة ، فدعمتها صحفة ضخمة ودور نشر نشيطة وجامعات ممتازة ، وقد نجحت في الاستمرار بالرغم من الاضطرابات المأساوية التي عصفت بلبنان منذ حوالي ثلاثين عاماً . وفي مصر ساهمت اللغة الفرنسية في تحديث البلاد إبان القرن التاسع عشر وبقيت لغة راقية للثقافة . وفي هذه المنطقة كلها التي كانت خاضعة للسلطنة العثمانية ، نشرت اللغة و الثقافة الفرنسية أفكار العصرنة والتحرير فدعتا بكل تأكيد النهضة الثقافية العربية .

وزار الشرق رحالة فرنسيون عديدون ونقلوا منه قصصاً وحكايات متفاوتة في أمانتها . وأصبحت الرحلة إلى الشرق إبان القرن التاسع عشر تجربة شبه مقدسة راودت كبار الكتاب الفرنسيين من أمثال شاتوبريان ولامرتين ونرفال وفلوبير .... ولم يستطع هؤلاء دائمًا تجنب مطببات الغرائبية والقوالب الجاهزة . ولجعل هذه الأخبار أكثر دقة وصحة فقد رغب بعض الشرقيين ، وفي كثير من الحالات ، في رفع أقلامهم والكتابة بالفرنسية .

ولم تشمل أدبيات بلدان المشرق العربي أعمال الشعراء والروائيين فحسب - علماً بأن معظمها نشر في هذه البلدان بفضل دور النشر والمجلات المحلية - بل تضمنت نصوصاً في المحاولات والتاريخ والسياسة والواقع وتسعى لعصرنة هذه البلدان وتحريرها .

وتظهر مساهمة العالم العربي في إثراء اللغة والأدب الفرنسي خصبة بامتياز . فالكاتب اللبناني جورج شحادة هو أحد كبار المجددين في المسرح إبان الخمسينات . والكاتب الجزائري كاتب ياسين قدم في روايته الناضجة «نجمة» (١٩٥٦) إحدى الروايات المتعددة الأصوات التي لا تستند قيم معاناتها بقراءة واحدة . واحتل الكاتب المغربي الطاهر بن جلون ، الحائز على جائزة غونكور عام ١٩٨٧ ، مكانة مرموقة لدى القراء بسبب لجوئه إلى الريتوش العربية في كتابته .

ص ٨ - ٩ من كتاب «الآداب الفرنكوفونية في العالم العربي»

Litteratures francophones du monde arabe

(باريس ، دار نشر ناتان ، ١٩٩٤)



## الفرنكوفونية والتعبير الأدبي باللغة الفرنسية في لبنان

■ بقلم المهندس ميشيل خوري ■

تميز لبنان بين البلدان العربية الواقعة تحت نير العثمانيين باستقلال إداري نسبي وطهه الأمراء العرب المعنيون ثم الشهابيون<sup>(١)</sup> ، والتقت نهضة الأمير بشير الشهابي (أمير لبنان من ١٧٩٠ إلى ١٨٤٠) مع النهضة الفكرية التي قامت في مصر في عهد محمد علي باشا (والى مصر من ١٨٠٥ - ١٨٤٩) في الانفتاح على الغرب ، وتشجيع إنشاء المدارس ، وإرسال البعثات إلى أوروبا ، وخاصة إلى فرنسة .

في العام ١٨٥٧ أنشأ الفرنسيون جامعة القديس يوسف في بيروت ، فكانت أول جامعة في الشرق العربي ، وفي العام ١٩٦٥ أسس الأميركيان « الكلية السورية الإنجيلية » التي سميت فيما بعد بجامعة بيروت الأمريكية وغدت أكبر جامعة في المنطقة ومركزاً لنشر العلم فيها .

غير أن الثقافة الأساسية في لبنان بقيت منطبعة بالطبع الفرانكوفي ، نظراً لانتشار المدارس الفرنسية ، وفي دراسة للسيد هـ . فيلنووف عن وضع

(١) بنو معن : قبيلة عربية من أئوب بن ربيعة بن نزار ، جاءت لبنان في القرن الثاني عشر ونزلت الشوف متحصنة في مجاهدة الصليبيين ، وبنو شهاب قبيلة عربية من عزود ثم من قريش ، جاؤوا حوران ثم انتقلوا إلى وادي اليم .

المؤسسات التعليمية في لبنان العام ١٨٩٧ يذكر أن مجموع المؤسسات التعليمية الفرنسية كان /٢٤/ مؤسسة ، ما يجدر ذكره أن هذه المؤسسات كانت تنظر إلى لبنان ، كما هو في الواقع ، جزءاً من سوريا الطبيعية والعالم العربي التوأق إلى الحرية والاستقلال والوحدة ، والمتلقون العرب في لبنان ألقوا بالفرنسية أو ترجموا عنها أو تعرضوا للتفكير الفرنسي أو العالمي من خلال هذه اللغة ، و إذا كانوا قد تأثروا بها وبثقافتها فإنهم أخذواوها للواقع الوطني والقومي واستفادوا منها تجربة وفكرة ومنهجاً وإبداعاً ؛ وهكذا قام في لبنان ، أواخر القرن التاسع عشر ومطلع القرن العشرين أدب ناطق باللغة الفرنسية يتوجه إلى الرأي العام العربي يصور محيطيه العرب عموماً وسوريا ومنها جبل لبنان خصوصاً من ظلم الأتراك ويعبر عن توقع شعب المنطقة إلى الحرية والديمقراطية والاستقلال . وكان من أبرز وجوه هذا الأدب الأخوان خليل وشكري غانم ، ونجيب عازوري ، بولس نجيم ، وندرة المطران وجورج سمنه ، وخير الله خير الله . ولا يمكننا أن ننطرق بالتفصيل إلى نشاطات كل من هؤلاء الأدباء ؛ ونذكر أن خليل غانم المولود في بيروت العام ١٨٥٧ كلف من قبل الصدر الأعظم محدث باشا أن يساهم معالأرمني أغوب باشا في وضع الدستور الديمقراطي للسلطنة العثمانية الذي صدر في ١٢/٢٤ م ١٨٧٦ م وماكاد يصدر حتى خنقه السلطان عبد الحميد الثاني في مهدئ ، ونفى محدث باشا ، واضطرب خليل غانم إلى الهرب إلى باريس حيث عمل في جريدة «الفيغارو» وكان صديقاً للزعيم الفرنسي الجمهوري ليون غامبيتا : وقد نشر في العام ١٨٩٩ مؤلفاً شعرياً بعنوان «المسيح» .

أما نجيب عازوري (؟ - ١٩١٦) فقد تخرج من معهد الدراسات الجامعية العليا في باريس ، وتوظف في القدس ، وجاهر بالدعوة إلى استقلال سوريا وفصلها عن الدولة العثمانية ، نزح إلى مصر ومنها إلى باريس حيث ألف سنة ١٩٠٤ جمعية باسم «عصبة الوطن العربي» وأصدر في العام ١٩٠٥

كتاباً باللغة الفرنسية باسم «يقظة الأمة العربية في آسية التركية» ، ومما قاله ويسجله له التاريخ : «تبرز في الآونة الأخيرة في تركية الأسيوية ظاهرتان خطيرتان متنافستان على الرغم من وحدة طبيعتهما هما : يقظة الأمة العربية وسعى اليهود لإعادة ملك إسرائيل القديم على نطاق واسع . إنه مكتوب لهاتين الحركتين أن تتصارعا باستمرار حتى تتغلب الواحدة على الأخرى ؛ وعلى نتيجة هذا الصراع النهائي يتوقف مصير العالم أجمع » . كما أنه دعا إلى دولة علمانية عربية في الهلال الخصيب وأخرى دينية في الحجاز وشبه الجزيرة العربية تجدد الخلافة العربية المسلمة .

في العام ١٨٨٢ لحق شكري غاتم (١٨٦١ - ١٩٢٩) المتخرج حديثاً من الكلية العازارية في عينطورة أخيه خليل إلى باريس ، بعد جولة قام بها في مصر وتونس ، وتميز بموهبة أدبية رائعة ، فكان شاعراً ، وروائياً ومسرحيأ فقد نشر في العام ١٨٩٠ في باريس ديوان شعر بعنوان «أشواك وأزهار» ، وفي العام ١٩٠٤ ظهرت أولى أعماله المسرحية «وردة أو زهرة الحب» وأعقبتها «ربع ساعة من ألف ليلة وليلة» ومثلت كل منها على مسرح الأوديون ، وفي العام ١٩٠٨ ظهرت له رواية مأساوية هي «دد» ، كما أن له أعمالاً أخرى أقل أهمية ؛ أمّا ما أكسب شكري غاتم الشهرة الأدبية فهي مسرحيته الشعرية «عنترة» التي مثلت في العام ١٩١٠ في الأوديون ، ثم في العام ١٩٣١ في الأوبرا بعد أن كيفت بشكل غنائي . تتألف مسرحية «عنترة» من خمسة فصول وتستمد أحداثها من سيرة عنترة الروائية ويتجلى فيها تغنى شكري غاتم بالبطولة والشرف في شعر فرنسي أنيق على نحو ماورد في مسرحية إدمون روستان «سيرانتو دي برجراك» إلى جانب تلميحات إلى يقظة الشعور القومي لدى الشعوب العربية وسعيها إلى التحرر الوطني ومنها هذا المقطع من الفصل الرابع المشهد الثالث :

«الأرض تهتز ، وكذلك أشجار النخيل

في الصحراء تحت عصف الريح التي تخصبها  
والأمال البشرية ، مع هبوب الأنسام ،  
تتابع مرنفة كطيران أسراب الحمام البري  
ومن الصحاري التي لانهاية لها تبدو الجموع العربية  
متداقة مع بزوج هلالها الفضي .

مارس شكري غاتم إلى جانب اهتماماته الأدبية العمل السياسي ، وكان صديقاً لبوانكاره على مثال صداقه أخيه مع غامبيتا ، وشكل في العام ١٩١٦ «عصبة العمل لسوريا» فكان بذلك من رعيل مواطنيه ومعاصريه ندرة مطران مؤلف «سورية الغد ١٩١٦» وخير الله خير الله مؤلف «القضية الاجتماعية والمدرسية في سوريا ١٩١٠» ، وجورج سنه وغيرهم من الأدباء والمفكرين اللبنانيين الذين اعتبروا لبنان جزءاً من سوريا الطبيعية الممتدة من كيليكية حتى سيناء ودعوا من باريس إلى وحدتها واستقلالها وظنوا أن فرنسة «الأخوة والمساواة والحرية» ستنصرهم في كفاحهم ، لكن اتفاقية سايكس - بيکو ، وفرض الانتداب ، خيب آمالهم ، وخاصة آمال صديق بوانكاريه رئيس الجمهورية الفرنسية ، شكري غاتم الذي هجر باريس واعتنزل في آنتيب إلى أن توفي في العام ١٩٢٩ .

الفرانكوفونية في ظل الانتداب الفرنسي على لبنان (١٩٢٠ - ١٩٤٥)  
وحتى نهاية الخمسينيات : خمدت شعلة الثورية بين الأدباء الفرنكوفونيين في لبنان بعد تجزئه الوطن السوري ووقوعه تحت الانتدابين الفرنسي والإنكليزي لكن الأدب بقي أميناً لرسالته في إيقاظ العاطفة الوطنية إنما عصف به التيارات الفكرية التي انتابت العالم بعد نهاية الحرب العالمية الأولى ، وكان طبيعياً أن تجرب السلطات الحاكمة حرف مشاعر المثقفين اللبنانيين عن انتمائهم القومي وبذلك جزء من سوريا الطبيعية خاصة ومن الوطن العربي الكبير عاماً ،

ووجهتهم إلى أن ينطلقوا غرباً ، ويتنفسوا بانتماء متوسطي فهم أحفاد الفينيقين الذين سادوا البحر المتوسط وأعطوا العالم أبجديته . وعملت المدارس الدينية التبشيرية على إذكاء التفرقة الطائفية فالمسحي اللبناني الماروني أقرب إلى المسيحي الفرنسي الكاثوليكي ، أما المدارس العلمانية فقد اكتفت في هذا الصراع بالدعوة إلى الأخوة الإنسانية والمبادئ الديمقراطية والتوجّه إلى قيم الحق والخير والجمال في التعبير الأدبي وأن تحفّز أبناء هذا البلد الصغير الذي حباه الله بجمال طبيعي أخذ بين زرقة البحر وشموخ جبال الأرز ، على أن يجعلوا من بلادهم منارة إشعاع وقصائد شعر ومشاهد مسرحية إنسانية ، ولوحات فنية تنافس ما عرفه عصر النهضة في أوربة . وهكذا كانت أهم المواضيع التي تنير مشاعر الأدباء اللبنانيين الفرنكوفونيين هي :

- ١ - حب الوطن : لبنان الكبير - على صغره - جبلًا وساحلًا ، واحياء أمجاد الأسلاف الفينيقين ويمثل هذا الاتجاه بصورة خاصة الشاعر شارل القرم .
- ٢ - الولاء لفرنسا «الأم الرؤوم» ويظهر ذلك خاصة لدى الشاعر إلى تيان .
- ٣ - التغنى بالثقافة الفرنسية ويبدو في أشعار هكتور خلاط .
- ٤ - المساهمة في الأدب العالمي وتوجهاته الإنسانية ويمثل ذلك في المسرح جورج شحادة وفي الرواية فرج الله الحايك وفي المقالة والدراسات ميشيل شيحا .

وسنعطي فيما يلي نبذة عن كل منهم ومثلاً مترجماً مستخلصاً من أحد مؤلفاته .

شارل القرم (١٨٩٤ - ١٩٦٣) : ولد شارل القرم في العام ١٨٩٤ في بيروت من أبو رستام هو داود القرم المعروف في الأوساط الفنية بالعديد من رسوم الأشخاص واللوحات الدينية ؛ وماكاد ينهي دراسته الثانوية لدى

اليسوعيين حتى انتطلق في ميدان التجارة ، وفي عمر السابعة عشرة ذهب في رحلة عمل إلى الولايات المتحدة الأمريكية دامت نحو سنة ، وسمحت له أعماله التجارية بأن يكون ثروة في فترة قصيرة من الزمن ، لكن هذه المسيرة التجارية الناجحة لم تحوله عن هواه الأدبي الذي ظهر منذ أيام الدراسة ، واستعاده الحماس بعد تحرير بلاده من التир العثماني فأسس في العام ١٩٢٠ «المجلة الفينيقية» لتهيء للأقلام اللبنانيّة فرصة التعبير عن عواطفهم باللغة الفرنسية ، وكان المحرك الأول لها ، لكنها اضطرت أن تتوقف بعد عام ، كما أنس داراً للنشر تحمل ذات الاسم وقد نشرت معظم المؤلفات اللبنانيّة باللغة الفرنسية في ذلك الوقت .

ظهر له في العام ١٩٣٤ ديوان «الجبل الملهم La montagne inspirée» الذي أحدث دوياً هائلاً في عام ظهوره ، وتلاه في العام ١٩٣٨ «ابن الجبل» ؛ وكان قد هجر التجارة لينصرف كلياً إلى الأدب ، وأسس رابطة «الصداقات اللبنانيّة» التي تهدف إلى تعاون الآداب والفنون والعلوم . وصدرت له دراسات تتعلق بالفن الفينيقي والموسيقى ، وقصص ومجموعة خطب ذات نزعة أخلاقية ودينية .

غير أن شهرة شارل القرم تعود إلى ديوانه الأول «الجبل الملهم» وقد أعطاه عنواناً ثانياً آخر هو : «أغاني المآثر» وهو يتكون من ثلاثة مجموعات الأولى «قول الحماسة» ، والثانية «قول الاختصار» والثالثة «قول الذكرى» وهي أطولها فالمجموعتان الأولىان لا تصلان إلى ثلث الأخيرة .

ظهرت أشعار «قول الحماس» منذ العام ١٩٢٠ وهي مستوحاة من إعلان دولة لبنان الكبير ضمن حدود ما قبل العام ١٨٦٠ ، وبموجب خطاب الجنرال غورو الذي ألقاه في أول أيلول ١٩٢٠ وقال فيه : «إنني أعلن رسمياً قيام لبنان الكبير ، وباسم الجمهورية الفرنسية أحبيه بكبره وقوته ، من النهر الكبير إلى أبواب فلسطين وحتى قمم جبال لبنان الشرقيّة» .

وفي أبيات الديوان الأولى يحيى شارل القرم محرر بلاده وينقني معبراً عن حبوره :

«قال لي القلب : الأبتير الكبير <sup>(١)</sup> جاء يحرر بلادي المبتورة .

وقالت لي اليدُ : باليد الوحيدة الباقيَة له يعيد إلى حضني مُثْني المجزأة.

وقال لي العقل : «يكون بيروت عاصمة فكري .

وقالت لي العينان : هوندا على مساكب النور «سواحلِ الفينيقية » .  
(ص : ١٥) .

وهو لاينسى أن يلوّن أبياته بالاعتراض بلغة بلاده :  
لغة الفينيقيين ، لغتي اللبنانيَّة .

يحرفها الذي لا صوت له تحت السراديب المرصصة  
يا لغة العصر الذهبي ، أنت يا من ولدت  
جميع الأبجديات .

لغة بلادي ، يايتها الصورة الأولى .

للجوّجو ، في آفاق الكون القديم .

أنت يا من تُعمر الشّراع والمغامرة فخراً .

بالأجداد الفينيقيين (ص : ٤١)

لكن هذا الحماس لم يدم طويلاً ، وقد حل محله القتوط والحسرة ، ففي العام ١٩٣٢ ، وبعد أن دخل الاندماج عامه الثاني عشر دون أن تتخذ فرنسة

(١) إشارة إلى الجنرال غورو المقطوع اليد اليمنى .

أي إجراء لمنع الاستقلال ، تظهر المجموعة الثانية من ديوان الشاعر «قول الاحتضار» وفيها يعبر عن سخطه وحزنه لرؤيه هذا البناء من المثالية والحرية ينهر أمام الأطماء الحقيرة ؟ ويكتب في مقدمتها نثراً : « يوجد هذا المساء ٢٥ كانون أول ١٩٣٢ - يوم عيد الميلاد ) في سجوننا أبرياء عزلوا في الزنزانات ، ونساؤهم تسهر في رعب ، وأطفالهم الصغار ينامون في قلق ، تخيم عليهم الكوابيس ، بعد أن لم يشربوا يوم عيد الميلاد إلا مراة الدموع » يبدو في هذه المجموعة الشاعر يصب جام غضبه على احتطاط أخلاق مواطنيه فيقول :

«اسمع الصوت الباغي

المتهكم

للذهب المنتقل من يد إلى يد

الذى به يشتري

الأصدقاء ، والزبائن .

والأخبار والشureau

وبه بيع

الأخ والأب والأم والأولاد

به يشتري الخضاب والطنافس

وجوارب الحرير وفتيات المتعة .

به يشتري القاضي والمحكم

والضمير والعقل

وبه تباع الروح والبلاد

وفي «قول الذكرى» لainسی الشاعر أن يذكر الإرساليات الأجنبية فيقول  
وأنتم أيها المرسلون ، الذين حملتم منذ عهد قریب  
إلى قرانا الفقیرة الإنجيل والصلیب  
اللذین فی بدایة عهـدنا  
حملهما إلـکم رسـولـنـا  
اذکـرـوا أـیـهـا العـازـارـیـوـنـ ، والـیـسوـعـیـوـنـ  
والـمـرـیـمـیـوـنـ ، والـفـرـنـسـسـکـانـ ، والـرـهـبـانـ الـأـخـوـةـ ، والـکـبـوـشـیـوـنـ  
کـیـفـ کـنـاـ نـتـمـسـ الـعـلـمـ سـرـیـعـاـ .  
ونـتـلـعـمـ دـوـنـ اـنـقـطـاعـ (ص ٦٥)

هـكـذاـ تـنـطـلـقـ أـبـیـاتـ شـعـرـ «الـجـبـلـ الـمـلـهـمـ»ـ فـيـ فـرـنـسـیـةـ أـنـیـقـةـ صـافـیـةـ حـتـىـ  
اعـتـبـرـهـ الفـرـانـکـوـفـونـیـوـنـ الـلـبـنـانـیـوـنـ مـلـحـمـتـهـمـ الـوـطـنـیـةـ .

هـکـتـورـ خـلـاطـ : ولـدـ هـکـتـورـ خـلـاطـ فـيـ الـاـسـكـنـدـرـیـةـ فـيـ ١٨٨٨ـ فـيـ الـاـسـكـنـدـرـیـةـ ،  
وـقـضـىـ شـبـابـهـ فـيـ مـصـرـ ، وـلـمـ يـسـتـقـرـ نـهـائـيـاـ فـيـ لـبـنـانـ أـرـضـ أـجـادـادـهـ ، إـلـاـ فـيـ  
الـعـامـ ١٩٣٢ـ ، لـيـشـغـلـ أـوـلـاـ مـنـصـبـ سـكـرـتـيرـ الـمـرـاسـلـاتـ الـفـرـنـسـیـةـ فـيـ مـكـتبـ  
رـئـیـسـ الـجـمـهـورـیـةـ ، ثـمـ أـمـینـ الـمـکـتبـ الـوـطـنـیـةـ فـیـ بـیـرـوـتـ ، وـأـخـیـرـاـ فـتـصلـ عـامـ  
لـبـنـانـ فـیـ سـانـ باـولـوـ - الـبـراـزـیـلـ - لـهـ بـیـوـانـاـ شـعـرـ الـأـوـلـ وـهـوـ «ـمـنـ الـأـرـزـ إـلـىـ  
الـزـنـابـقـ»ـ وـيـضـمـ ثـلـاثـ مـجـمـوعـاتـ : «ـالـأـرـزـ وـالـزـنـابـقـ»ـ وـقـدـ طـبـعـتـ لـأـوـلـ مـرـةـ  
الـعـامـ ١٩٣٥ـ وـ«ـمـعـ الـرـیـحـ الـوـافـدـةـ»ـ (ـبـیـرـوـتـ ١٩٣٧ـ)ـ وـ«ـبـقاـیـاـ الـوـلـیـمـةـ»ـ  
(ـبـیـرـوـتـ ١٩٣٩ـ)ـ وـهـذـهـ الـمـجـمـوعـاتـ تـضـمـ أـشـعـارـ الشـاعـرـ خـلـاطـ خـلـالـ رـبـعـ قـرـنـ (ـ١٩١٣ـ  
- ١٩٣٨ـ)ـ وـقـدـ أـعـادـ نـشـرـهـ فـيـ دـیـوـانـ وـاحـدـ ، الـعـامـ ١٩٦٤ـ وـقـسـمـهـ الـأـوـلـ  
مـخـصـصـ لـلـتـقـنـیـ بالـنـفـاـقـةـ الـفـرـنـسـیـةـ وـأـعـلـمـهـاـ .

أما الديوان الثاني وهو بعنوان «فرحتي الوحيدة» ويجمع أشعاره بين ١٩٣٩ و ١٩٦٤ ومن بينها قصيدة طويلة نشرت لأول مرة العام ١٩٤٤ ، بعنوان «أمي القديسة» وقصائد أخرى دينية وحكمية ووطنية وقد نُشر في بيروت ، العام ١٩٦٦ .

من قصيدة من ديوانه الأول بعنوان «كلمات فرنسيّة» نقتطف هذه الأبيات

كم من مرّة دفعت بشراع حزني فوق مياهك  
أيتها «البحيرة» التي قدستها دموع لامارتين  
ويا أيتها «الساحر» العزيز في شحوبه على موسى  
كم من مرّة جلست في ظلك المثالي .

وكم استحسنت المظهر الجليل  
«للأجيال» التي شيد هوغو على صخره  
«اسطورة الرخام ! وعندما اعتزل  
بملء إرادتي ، بعيداً عن العالم ، في ساعات سامي  
هادئاً ، ومتعالياً ، كما تكونت دي ليسل  
كم من مرّة التمعت أمام عيني التعبتين  
الكلمات الفخمة العزيزة على بارناس : «القوام»

التي رصعها غوتّيه نوادر «ميني»  
و«آبيتيس» بانغيل ، و«ذكريات»  
هرديا : أحبك رغم الشرور التي تولدينها ، يا «أزهار شر» بودلير  
وأحبك لسحرك النطيف

أيتها الكلمات التي صاغ بها كويه «مذخرة»  
وأحب حلاواتك الرمادية أيتها «المزهرية المحطمّة»  
حيث تتلاشى ساجية سولي برودولم  
ويا أيها «الكمان» الذي جرحت آهاته الطويلة «فرلين  
ويا «حديقة الطفولة» الكئيبة التي أضنت سامان  
نعم أحبتها كلها : كلمات الكلاسيكيين المفخمة .  
وعلى هذا النسق يتغنى هكتور خلاط بالثقافة الفرنسية وخاصة بشعراها  
في قصائد أخرى عديدة مثل «الى لامرتين» و «قبر الد蒙ون روستان» و «قبر  
بول فاليري» و «الى جان كوكتو»

جورج شحادة (١٨١٠ - ١٩٨٩) ولد في الإسكندرية العام ١٩١٠ ،  
من أبوين لبنانيين ، وعاش في فرنسة ، وارتبط بصداقـة مع شعراـء المجلـة  
الفرنـسـيـةـ الجـديـدةـ (جـ.ـ بـونـورـ ،ـ وجـ سـوبـرـفـيلـ ؛ـ وـسانـ جـانـ بـيرـسـ)ـ وأـخذـ يـنشرـ  
أشـعـارـهـ مـنـذـ الـعـامـ ١٩٣٠ـ ؛ـ وـيعـتـبـرـ شـعـرـهـ فـيـ أـسـاسـهـ سـريـالـيـاـ ،ـ بـماـ يـعـيـرـهـ منـ  
انتـباـهـ لـلـحـلـمـ ،ـ وـالـعـفـوـيـةـ وـالـهـيمـنـةـ ،ـ وـالـمعـنـىـ المـتـولـدـ مـنـ لـقاءـ غـيـرـ مـنـتـظـرـ وـمـنـ  
ضـارـةـ الـابـتكـارـ النـزـقـ ،ـ وـهـوـ أـدـيـبـ مـخـضـرـمـ لـمـ تـنـطـفـيـ شـهـرـتـهـ خـلـالـ أـكـثـرـ مـنـ  
خـمـسـيـنـ عـامـاـ بـلـ اـزـدـادـتـ تـوـقـداـ فـيـ الشـعـرـ وـالـمـسـرـحـ مـنـ التـلـاثـيـنـاتـ حـتـىـ  
الـثـمـانـيـنـاتـ .ـ

لهـ فـيـ الشـعـرـ قـصـائـدـ أـولـىـ (١٩٣٨ـ)ـ ،ـ وـرـوـدـوـغـيـنـ سـينـ (١٩٤٦ـ)ـ ،ـ  
وـقـصـائـدـ ٢ـ (١٩٤٨ـ)ـ وـقـصـائـدـ ٣ـ (١٩٤٩ـ)ـ ،ـ وـالـطـالـبـ السـلـطـانـ (١٩٥٠ـ)ـ ؛ـ  
وـأشـعـارـهـ ذـاتـ مـظـهـرـ بـسـيـطـ مـلـوـنـةـ بـأـلـوـانـ شـرـقـ مـلـوـكـ المـجـوسـ وـهـيـ تـنـزـعـ نـحوـ  
اصـطـفـاءـ أـكـبـرـ لـتـنـتـهـيـ فـيـ مـؤـلـفـ «ـمـخـتـارـاتـ بـيـتـ الشـعـرـ الـوحـيدـ»ـ (١٩٧٧ـ)ـ وـفـيـهـ  
يـحدـدـ بـيـتـ الشـعـرـ المـفـضـلـ لـدـىـ كـلـ شـاعـرـ فـرـنـسـيـ وـأـخـيـرـاـ «ـسـابـعـ الحـبـ الـوحـيدـ»ـ

استمعوا إلى شحادة يحدثكم عن الواقع «  
من أشعار جورج شحادة اخترنا هذه الأبيات :  
تبسط اساريри في حديقة تفاح  
في هذه المياه الريفية  
ذات الخطأ الظاهرة  
ومن أجلك يا صديقة سوحر الموت  
فإن اليامات التي تطير دون هواء  
يكون غيابهن أطول من سنوات .  
إن كنت جميلة كمجوس بلادي  
في أحبابي لن تذهبني لتبكي  
على الجنود القتلى وظالمهم الهارب من الموت  
فالموت بالنسبة لنا هو زهرة الفكر .  
يجب أن تحلمي بالطيور الراحلة  
بين النهار والليل كثثر  
عندما تبتعد الشمس بين الأشجار  
وتجعل من أوراقها مرجأ آخر .  
والتفاح ، والحدائق ، والأوراق ، والورود ، والطيور ، والمروج ،  
والينابيع ، كلمات تصادف غالباً في أشعار جورج شحادة التي تستدعي الصور  
الفردوسيّة .

وقد لاقى مسرح شحادة من التقرير ملاقاً شعره وكتب عنه الأديبة  
المسرحية الفرنسية جنيفيف سرو في مؤلفها « تاريخ المسرح الجديد » مايلي :

فيكتور حكيم (من مواليد ١٩٠٧) ، وفؤاد أبي زيد (١٩١٥ - ١٩٨١) ، وجاك ثابت ، وكمال أبي صوان ؛ كما لم ننترق إلى عدد من الأديبات كماري زيادة (الأنسة مي) ولها ديوان شعر بالفرنسية بعنوان «أزهار وأحلام» نُشر منذ العام ١٩١١ في دار الهلال في القاهرة ؛ ذلك أن شهرتها كأدبية ، كاتبة باللغة العربية ، فاقت شهرتها كشاعرة فرانكوفونية ، ولا إلى أفلين بسترس الروائية الفرنكوفونية التي لقبت سيدة الأدب اللبناني الكبيرة . و إذا اعتبرنا الأدباء السابقين يعودون إلى النصف الأول من القرن العشرين ، رغم أن بعضهم أمتد به العمر حتى فترة قريبة من وقتنا الحاضر ، وعطاء الأديب يمتد طيلة حياته ؛ فذلك لأن شخصيتهم الأدبية قد اكتملت خلال النصف الأول من هذا القرن وانطبعت بطابعه وتتأثرت بأسلوبه وعبرت عن مرآمه .

وإذا كنا نحدد معالم النصف الثاني من القرن العشرين لأدباء لبنانيين فرانكوفونيين آخرين ، وهم كثُر ، فلان أدبهم ينساق في تيارات هذا العصر . إنهم يبنون ذاتهم الأدبية ، منهم من تجلت معالم بنائه وأمكن للنقاد والدارسين أن يحددو موقعه ضمن هذه المدرسة أو تلك ، ومنهم من ينتظر معاصرتهم نتاجهم المستقبلي لتحديد مكانهم في ميدان الفكر .

حسبنا أن نعدد بعض الأسماء ، ونعطي لمحة عن مميزات السابقين منهم إلى الطليعة .

من الأديبات : آندره شديد ، ناديا تويني ، كلير جبيلي ، كريستان صالح ، فريدة بغدادي ، مي المر ، نها سلامة ، هدى أديب ، سامية توينجي ، فينوس الخوري غطاس .

ومن الأدباء : فؤاد جبرائيل نفاع ، جوليان حرب ، كلود الحال ، فادي نون ، صلاح سنتيسي ، جان شبيب الخوري ، جبرائيل بستانى ، فاهي كاتشا ، روبرت أبي راشد ، وأخيراً أمين معلوف .

أندره شديد : لبنانية الأصل ، مصرية الجنسية ، ولدت في القاهرة العام ١٩٢١ وأجرت دراستها في جامعتها الأمريكية ، جاءت إلى فرنسة ، العام ١٩٤٦ . اختارت الجنسية الفرنسية العام ١٩٦٢ . نشرت عدة دواوين شعرية أولها نصوص لوجه (١٩٤٩) ، ونصوص لقصيدة (١٩٥٠) ، ونصوص للحي (١٩٥٢) ، والأرض المنظورة (١٩٥٧) ، والوجه وحده (١٩٦٠) وزنوات (١٩٦٢) . وهي رواية أيضاً ومن روایاتها : اليوم السادس (١٩٦٠) ، والجلد الضيق (١٩٦٥) ، والمدينة الخصبة (١٩٧٢) ولها مسرحية «العارض» التي قدمت في مهرجان برلين الشرقي .

تتجلى في قصائدها صور الألم والموت ، وكان الشاعرة تعيش في جو صوفي متولد من جذورها الشرقية رغم وجودها في باريس عاصمة الفرح والنور .

من ديوان «الأرض المنظورة» ، نترجم هذه الأبيات .

مع انفاسي القليلة ، حتى الزمن الذي لا تخوم له  
سافي بوادي نحو الموت الوحيد .

نعم ، إنني أغنى لك أيها الموت ، حتى الغياب النهائي .  
يا حارس المجهول ، ومرج التائهين العذب .

أغنى ، إذ في هذه الدنيا ، تهرب السنبلة من الرماد  
والكلمة تفرج الهم ، والجناح يجد سبباً لرفيفه .

ذات مساء سأرحل بعيداً عن هذه الأرضي الحميقة  
والقتع ، بلون الناجر ، على وجهي ككان حي .

غير أن هذه الكآبة الناعمة التي تكثر في الشعر الرومنسي الحديث هي تعبر عن إبداع الشاعرة وتوقفها إلى تقصي ما بعد الحياة ، هذا التوق الذي قالت عنه أندره شديد في محاضرة ألقتها ، العام ١٩٦٦ ، في الندوة اللبنانية

عنوان «القصيدة المشتركة» مailyi :

القصيدة ليست كما يعتقد بعضهم تملصاً أو هرباً من الحقائق ، أو طريقة للتكييف مع الوجود ، أو زخرفة له ؛ بل بالعكس : إنها تؤصل جذورنا في حقيقة كلية ، إذ بالرغم من أننا نعيش معظم الوقت ، وبسهولة أكبر ضمن المظاهر أكثر من عيشنا في العمق ؛ فإننا نعرف جيداً أن الحياة ليست حبيسة كل مظاهرها وإنما هي شيء آخر أيضاً ، ولا يمكننا أن نتجاهل أن وجودنا غارق في سر غامض ، سر مشترك بيننا جميعاً ، ونحن نحمل في آن واحد ، فيه «الدوى» و«النواة». الشعر قبل أن يكون فناً هو بحث عن هذه الحقيقة الشعر أرض نحياناً كلية .

هذا المصدر الشرقي الذي ينزع منه من يريد إبهار الغرب وإثارة إعجابه يتجلّي خاصة في أدب أمين معلوف ورواياته .

أمين معلوف :

من مواليد ١٩٤٩ في عين القبو ، المتن الشمالي ، درس الاقتصاد والعلوم الاجتماعية في جامعة القديس يوسف في بيروت ، ثم عمل في الملحق الاقتصادي لصحيفة النهار ، سافر إلى فرنسة في العام ١٩٧٦ ، عمل في مجلتي جون أفريك ، وفي النهار العربي والدولي ؛ ومايزال مقيناً في فرنسة وقد صدرت له الروايات التالية :

- ١ - *الحروب الصليبية كما رأها العرب* (طبعه لاتس ١٩٨٣) ، طبعة ثانية (قرأت ١٩٩٢) .
- ٢ - *ليون الأفريقي* (طبعه لاتس ١٩٨٦) ، وطبعه ثانية لدى لاتس ١٩٩٢ ، طبعة أخرى (*كتاب الجيب* ١٩٨٧) .
- ٣ - *سمرقند* (طبعه لاتس ١٩٨٨) ، إعادة طبع (*كتاب الجيب* ١٩٨٩)
- ٤ - *حدائق النور* (طبعه لاتس ١٩٩١) إعادة طبع (*كتاب الجيب* ١٩٩٢)

- ٥ - القرن الأول بعد بياتريس (طبع غراسه ١٩٩٢) إعادة طبع (جسم ١٩٩٣/٦)
- ٦ - صخرة طانيوس (طبع غراسه ١٩٩٣) .

ناديا تويني : (١٩٣٥ - ١٩٨٣) : ولدت في بعلبن في ٨ تموز ١٩٣٥ ، وهي ابنة الأديب والدبلوماسي اللبناني محمد علي حمادة - ووالدتها السيدة مرغريت ملحن الفرنسية . وبذلك كانت ناديا ثنائية اللغة وثنائية الثقافة . تتلمذت على راهبات البيزانسون في بيروت ، ثم في اللاذقية ، وأتمت دراستها الثانوية في المعهد الفرنسي في أثينا حيث كان والدها سفيراً ، وتوجهت بعدها إلى دراسة الحقوق في جامعة القديس يوسف اليسوعية في بيروت ، لكنها قطعتها للتزوج في ٢١ كانون أول ١٩٥٤ الصحفى والسياسي اللبناني غسان تويني ، ولتقاسمها حياته المهنية والدبلوماسية في باريس وواشنطن ونيويورك حيث كان سفيراً للبنان في الأمم المتحدة من ١٩٧٧ - ١٩٨٢ .

نکبت ناديا بإصابة ابنتها نايلا المولودة العام ١٩٥٥ ووفاتها وهي في السابعة من عمرها من مرض السرطان وانطلق حزنها منذ ذلك الحين شرعاً ، خاصة وقد تبين في العام ١٩٦٥ أنها هي بالذات مصابة بذات المرض بعد أن رزقت بولدين جبران ١٩٥٧ - على اسم جد الصحفى الكبير مؤسس جريدة النهار جبران تويني - ومكرم ١٩٦٥ .

توفيت ناديا بعد معاناة طويلة مع المرض في ٢١ حزيران ١٩٨٣ .

صدرت لها في حياتها عدة دواوين شعرية وجمعت أعمالها كاملة في مجلد صدر عن جريدة النهار في العام ١٩٨٦ وقد ترجمت بعض هذه الأشعار إلى العربية ، كما أن لها أشعاراً بالعربية ترجمت بدورها إلى الفرنسية ، دواوينها هي

١ - النصوص الشقراء ١٩٦٣ .



وبحداثق غنية حول الليطاني

أكتب كلمات حب على جسدك المعدب

وأهدى أطفالك شمساً لبنانية .

رثاها العديد من شعراء لبنان بالعربية والفرنسية ومنهم جورج شحادة الذي سجل هذه الأبيات بعنوان «نصب تذكاري لنادي» في مطلع ديوان نشر بعد وفاتها في ١٧ تشرين أول ١٩٨٤ .

تركت يد اصدقائها

من أجل حديقة مغلقة تامة الزرقة

حيث يرف العصفور مع عشه

عينان سوداوان وشعر أسود

والآن كل جمال الظلل

يستلقي على كتفيها .

غنت للبنان رغم آلامها ، فغنى لبنان رثاء لها . هكذا الوفاء للوطن ووفاء الوطن لأناته البررة .



المراجع :

- ١ - ABOU , S. elim : Le Bilinguisme Arabe - FRANCAIS AU LIBAN .  
P. U. F. ١٩٦٢ .
- ٢ - BERMOND , Daniel : moi . Amin Maalouf , Arabe chre ' tienet libanais , Revue I , Histoire N , ٨٧٨ septembre ١٩٩٥ P : ٤٢ - ٤٣ .
- ٣ - KHALAF , Saher : Litterature libanaise de langue franeaise : Ed , Nuaman sherbrooke - Canada ١٩٧٤ .
- ٤ - L , Annec Francopbone Internationale - Bilan ١٩٩٨ . A . c.c . T ١٩٩٣ .
- ٥ - LAROUSSE : Lsous la direction de yueques Demougin ) Dictionnaire du lu litterature Francaise et Francophone . ١٩٨٨ .
- ٦ - Mualouf , Amin : ouvraofes lomplets , le Rocher du Tanios , Paris Gruccet ١٩٩٣ .
- ٧ - TUENI , Nadia : Les oeuvres poetiques gomple ' tes , Beyrouth ١٩٨٦ .
- ٨ - Universalis Encyelopydie .  
بطرس البستاني : أدباء العرب - الجزء الثالث ٩ .  
الدكتور عبد الله ركيبي : الفرانكوفونية مشرقاً ومغارباً : دار الرواد - ١٠  
ببيروت ١٩٩٢
- ٩ - خير الدين الزركلي : معجم الأعلام ١١
- ١٠ - عيسى فتوح : من أعلام الأدب العربي الحديث - دار الفاضل ١٢  
- دمشق ١٩٩٤ .
- ١١ - ناديا توييني : لبنان - عشرين قصيدة من أجل حب لبنان : نقلها إلى العربية عبده وزان . ببيروت ١٩٨٧ .

■ ■ ■

## لبنان والفرنكوفونية

■ ت : فبييل أبو صعب ■

ولد الأدب اللبناني باللغة الفرنسية وبعيداً عن كل ضغط ، نتيجة لحب ، حب اللغة الفرنسية تحديداً . فقد ولد هذا الأدب في بلد له ، وبخلاف كل البلاد التي كان استخدام الفرنسية فيها مفروضاً بحكم قوة الأشياء ، لغته الخاصة بالحضارة والتواصل وهي اللغة العربية ، رأى هذا الأدب النابع من الاختيار الحر النور مع بداية القرن وسط الآلام والاضطرابات المترتبة على بداية تكون لبنان الجديد . والنهاية العسيرة للسيطرة التركية في المنطقة ترافقت في هذا البلد - وعند كثرين - بتمني رؤية فرنسا ، ايثاراً لها على أية قوة أخرى تهتم اهتماماً مباشرأً قدر الامكان في مجل المسائل المطروحة . وهكذا ففي تلك السنوات ناضل صحافيون وكتاب مقالات لبنانيون مقيمون في فرنسا دفاعاً عن القضية العربية واللبنانية منبهين الرأي العام الدولي مستخدمين لغة ذات انتشار واسع وحيث تأخذ بعض الكلمات فيها مثل الحرية ، الاستقلال ، الحق ، الكرامة قوتها الأعظم والأكثر اشعاعاً لأنها منسجمة انسجاماً طبيعياً مع روح اللغة : فقد كتب بالفرنسية تلقائياً نجيب عازوري وجورج سمنه وخير الله . ت . خير الله . وبالفرنسية أيضاً دافع كاتب مسرحي وبوسائله الخاصة عن القيم والمبادئ التي أراد تجسيدها . ففي سنة ١٩٠٧ قدمت على خشبة مسرح

الأوديون الوطني في باريس مسرحية عنترة لشكري غاتم والتي استوحى منها الموسيقي غابرييل دييون عملاً غنائياً ظل مشهوراً وسجل منذ ذلك الحين في ذخيرة الأوبرا ، لقد عرضت المسرحية عرضاً واضحاً وفي اطار قصة خيالية لفارس شاعر يتحدى ظلم القدر ، كلّ تمرّق ورفض المتفق التوري .

مع انتهاء الحرب العالمية الأولى صار لفرنسا في لبنان الوجود الفعلي المعروف . في اطار هذا الوجود الذي كان ثقافياً بقدر ما كان سياسياً سنشهد تفتح ما يمكن أن نسميه الطور الثاني من الأدب اللبناني باللغة الفرنسية . أمّا بالنسبة للأدب العربي في لبنان فإنه سيتابع بجد - مستلهماً الماضي - ومنذ قرن مضى جده باتجاه (النهضة) (بالفرنسية) .

هذا الجيل الثاني ، ودون أن يكون مناضلاً متعصباً بقدر ما كان الجيل الأول - يتذوق ببعض الذهول طعم الاستقلال - مع أنه استقلال محدود - ولكي يعبر عن هذا الجديد وعن تراخي العديد من الروابط ، ولكي يغتني دهشته أمام اكتشاف أو إعادة اكتشاف أرض وبحر وصخور الوطن فقد استخدم عن تصميم اللغة الفرنسية : فرنسيمة مهذبة (مع بعض الإفراط) ، مفعمة ذات استحياء كلاسيكي واضح ، حباً دون ريب ببعض الكتب المقرؤة في المدرسة سابقاً ، وحباً ، عند الشعراء ، ببعض تلك الحركات التي هي القافية والبحر الاسكندري والمقطع الشعري .

إن أسماء كتاب الموجة الثانية تستحق أن تثير الاعجاب والتعاطف - وأن يخلدها تاريخ الأدب - لأنهم كانوا في أرض الشرق طلائع لما لم يحدد إلا بعد وقت طويلاً بلحظة معينة ، بعدأخذ كل شيء بالاعتبار ، هي «الفرانكوفونية» .

وهكذا تجمع ، منذ سنوات العشرينات ، حول المجلة الفينيقية ونشراتها التي أسسها شارل فرم ، كل من هيكتور خلاط وايلي طيان وميشيل شينا (الذي أصبح المعلم السياسي المعروف فيما بعد) وأخرون ...

و عملوا جميعاً على انتاج أدب يكون بالدرجة الأولى «أدبياً» و قبل أي شيء ، أي بطريقة ما أسطوريأ - بالمعنى القائل بان كل أدب هو الاسطورة ذاتها - لأنه مفصل عن الواقع المباشر لصالح استقطاته اللغوية . أي قدر غريب كان قدر هذا الجيل إذن وهو الذي رغب بعنف ، وأكثر من أي جيل آخر ، لبيانا ، أرضنا ذات سيادة و وطننا محسوسا - [هذا الجيل] الذي بوغت دون شك بسلطة تحلم و تؤسس ، سينيته قليلاً و يبتعد عن مطلبـه الأول و ينصرف إلى الفشور المذهبة ... صحافيون فاعلون و شعراء أقل طموحاً في الظاهر ... روائي هنا و ناقد فني هناك - عبر هؤلاء كان على اللغة الفرنسية في المرحلة الانتقالية أن تنمو و تتطور في لبنان . لنتذكر المتألق جورج نقاش و المتصلب مارسيل زهر المعروف من قبل كل نقاد الفن الباريسين - والجموح الصاخب فرج الله حايك و الفاتن الساحر ادمون سعد . لنتذكر أيضاً الفابيري و الكلوديلي فؤاد أبي زيد فهو فاليري بدعوه إلى التنوير و الكلوديلي باستبصاره الليلي (نسبة إلى فاليري وكلوديل ، الشاعرين الفرنسيين المعروفيـن م . ع ) ثم فوق العشب النابت مع الفجر ، ثمة قادمون جدد ، حفاة الأقدام ، يصلون .... ويكون جورج شحادة والدهم وهو الذي تأثرت به اللغة الفرنسية في فرنسا تأثراً حقيقياً كما لو سكها سكاً . ولم يخطئ اندرـيه بريتون و السرياليون الذين أعلنوه واحداً منهم ، بيد أن شحادة الشاعر و الكاتب المسرحي يتتجاوز الاتمامـات المدرسية فعلـه ذلك فعل العظـاء . وبفضلـه تكتبـ الآن في لبنان لـغـة جديدة ، وبفضلـ أولئـك الـحدثـ سـنا من أبناءـ الجـيلـ الثـالـثـ - وـالـجيـلـ الرـابـعـ الـذـيـ ربـماـ يـكـونـ منـ السـابـقـ لـأـوـانـهـ قـليـلاـ تـحـيـتهـ -

وفي الوقت الذي تعطي فيه العربية في لبنان آثارها الأشد تأثيراً ، فإن مغامرة اللغة الفرنسية في هذا البلد ، ولنقل ذلك بطريقة ما ، إنها تبدأ ....



## نصوص أدبية فرنكوفونية من لبنان وسوريا ومصر وتونس والجزائر والمغرب

■ نصوص توجمدة د. جمال شحيد ■

### ١ - بيروت

#### لنادي تويني (لبنان)

(قصيدة للشاعرة اللبنانيّة ناديا تويني ، مقطعة من ديوانها «لبنان ، للجب عشرون قصيدة» . وقصيدة بيروت التي نترجمها هي قصيدة التاريخ والجغرافيا والحضارة والمفارقات) .

أكانت غانية أو متبرحة في العلم أو ورعة ،  
أكانت شبه جزيرة للاصوات والألوان والذهب ،  
أكانت مدينة وردية للتجارة تُقلع كالأسطول  
باخته في الأفق عن حنان أحد المرافئ  
فقد ماتت ألف مرة وعاشت ألف مرة .

بيروت ذات المئة قصر ، وبيريت ذات الأحجار  
يتواجدون إليها من كل صوب ليقيموا هذه التماضيل  
التي تجعل الناس يصلون وتجعل الحروب تقعق .

عيون نسائها عيون الشواطئ التي تتلألأ ليلاً  
وكم يشبهُ متسولوها الكاهنات القديمات .  
كل فكرة في بيروت تسكن منزلًا ،  
كلُّ كلمة في بيروت تحبَّ التباхи ،  
وفي بيروت يُفرغون الأفكار والقوافل ،  
قراصنةُ الفكر ، كاهنات أو سلطانات .  
فإنْ كانت بيروت متدينةً ، وإنْ كانت ساحرةً  
وإنْ كانت كلتِيهما ، وإنْ كانت ملتفةً  
لبوابَةِ البحر أو لبواباتِ المشرق ،  
وإنْ كانت موجودةً معبدةً أو ملعونةً ،  
وإنْ كانت دمويَّةً أو تنضح بالماء المقدس ،  
وإنْ كانت بريئةً أو قاتلةً ،  
فلأنَّها فينيقية وعربية أو وضعية الحسب والنسب ،  
ولأنَّها مشرقية ذات الدوارات الجمة  
كذلك الأزهار الغريبة الهشة فوق عيادتها ،  
فياتها آخرُ معبدٍ في الشرق  
وفيها يستطيع المرء أن يتسلَّل بالنور .

### ٣ - في البدء

#### لكمال ابراهيم (سوريا)

(ولد كمال ابراهيم في اللاذقية عام ١٩٤٢ ودرس في لبنان واستقر عام ١٩٦٧ في فرنسا حيث يدرس الفلسفة . وأصدر عدّة دواوين بالفرنسية منها : «بابل . البقرة الموت» ١٩٧٦ ، و «هو أنا» ١٩٧١ ، «الوجود» ١٩٧٨ . ونقطع من ديوان «بابل» ..... هاتين القصيدتين )

في البدء

كانت بابل تأكل قمح النجوم

كي تقرأ لي الألوان

من حياتها حافظت على دم الجرح الضيق

لكل سماء فتحت الزمان والأعداد

لكل أرض نسيت أن لفظ اسمها

في طرف رأبيتي

شرحت العيون والأقدام

\*

### ٣ - لوكانة

#### لكمال ابراهيم

لوكانة لنا الحياة حتى موتنا

مع كثير من الزفرات والثغور

وبكلكِ تُقيني على جدار الظلال

جحيمُ باسُ أنتزعت منه الندامات .....

قد تلفظ حيواننا أعيننا

المسلوحة عن هذا الصمت الطويل

وابدأنا المنبهرة

قد تلتقي بنا

- من نحن ؟

سكنها

حتى النخاع فينا

وأشدَّ ألقنا دامعة

وحيواننا تفيف

## ٣ - لغتان في لغة واحدة

**للشاعرة والروائية اللبنانية فينوش غاتا خوري**

لي زوجان وأعيش أزدواجية الحياة تحت عباءة الكتابة . وذات يوم سأكتب كتاباً أروي فيه حياتي الزوجية العلنية مع اللغة الفرنسية وعلاقتي السرية باللغة العربية .

ولأنني نشأت على هاتين اللغتين معاً فإنني صبّنتهما في قالب واحد إذ أكلم الفرنبنانية (الفرنسية اللبنانية) على غرار معظم مواطني . وأحاول كتابة العربية عبر الفرنسية ، وذلك منذ عشرين سنة ، كما أحاول أن أجعل ريح لغتي الأم تهبّ مابين جدران لغتي المكتسبة . وما جدراتها إلا من ورق .

الفرنسية هي رفيقي الأمين الذي القاه كل صباح ماؤن أقفز من سريري ، وألقاه بيته . هي وسيلة عملٍ وتحتل مكان الصدارة في تهويقها وتفتح لي الأبواب وتقيني شر الوحدة في بلاد ليست بلادي .

أما العربية فهي ذاك الرفيق الآخر المتسريل بالأسرار . فتستعيير قاعي دون استئذان مني وتنقض على سطوري ثم تخفي دون سبب ماؤن أقلب الصفحة وعبثاً أبحث عنها لأنها تعود متى يطيب لها عبر صورة أو كلمة ، مهما كانت عادية . إن تعريجها عابر . يالها من حسان جامح يكون شدة عناته أو مناداته دون جدوى . ويركض دون أن يمسك به . العربية امرأة بدوية والفرنسية امرأة حضرية لها منزل ثابت ودائماً مستعدة لأن تفتح لي أبوابها وتسقطلني مابين جدراتها .

وتمررت فترات كتبت فيها اللغتين معاً ، وكانت وقتها قد غادرت لبنان لتوبي . فكانت لغتها تتموج في رأسي . فصُفت مسودات كتبني آنذاك باللغتين ،

بالعربية التي تكتب من اليمين إلى اليسار وبالفرنسية التي تكتب من اليسار إلى اليمين . وكانت اللغتان تتبارزان وسط الصفحة التي اكتبها ، تتبارزان في قلبي أنا . وكانت كلمات الأولى معقوفة كلها ومدورة ، بينما بربعت كلمات الثانية صارمة صرامة الجنود المصنوعين من الرصاص . واختفت ذات يوم ، لأنذكر ذلك اليوم ، لأنه كان يوم حداد عندي .

واختفى جسمها وتركَتْ عندي صيغها وأنفاسها وروحها . ويختصر على بالي أحياناً أن أقتحم جدران الجملة الفرنسية وأجعل فضاءها الذيبني على الزريح يتمدّد كي أدخل فيه الجملة العربية الفضفاضة المتّوّبة . أدعو هذه اللغة الفرنسية الحكيمَة إلى صفحتي كي تصاب بالذهول والدوار ، وكى أجعلها ترقص رقصة البطن وعندما أراها نحيلة سأتخمها بالسكاكر والحلويات .

سينتفض السيدان ديكارت وبوالو في قبريهما وسيعلنان تلك المرأة الفرنكوفونية التي أنت لتزرع الشقاقي في لغتها الفرنسية الصارمة .

ولاشك في أن السيدين ديكارت وبوالو لايفهمان البتة حبي الانتحاري للجملة الجميلة التي لاتهدف إلا لأن تكون جميلة . ولهياهم بعض الشعراء العرب بكلمة من الكلمات رأيتهم يغيرون فكرتهم وموقفهم . فنحن رفيقو الحواشي إلى درجة عظيمة ، والآخرون قاسون متقدّسون إلى أبعد الحدود . ولقد راودت أحلامي فكرة دمج اللغتين . ويحصل لي أن أخلخل النحو الداخلي للجملة ، فأحوال الأسم إلى فعل وأقلب الصفة موصوفاً فأقول مثلاً : ترذذ الدنيا (il bruine) وتمطر (il pluine) وتضباب (il brume) ، يسحر تسحر نسحر il magique how magiquons elle mayique . وذهب بي الأمر إلى تغيير جنس بعض الكلمات فأثرت استنكار جمهوري الذي كان يحضر أمسية شعرية لي .

ويبقى القمر عندي مذكراً والشمس مؤنثة . ولا جدوى من افتراضي بالعكس . فإن كان القمر امرأة لفقد سيطرته على النباتات والبحيرات . لأن دفع الأمواج وجعل الأشجار تكبر من عمل الرجال . أما التربع في كبد السماء لإبراز المفاتن أمام كل البشر فهو من عمل النساء . ولو عشت قرناً بкамله في الغرب ، فهذا لن يمنعني من القول *le lune , la soleil* .

إن أغلى أمنية عندي هي أن أدخل مدلول لغتي الأم في الكلمة التي تتمثلها في اللغة المكتسبة . وإلا سأ تعرض لأن أرى بشكل مزدوج *la cruche* والابريق ، *la balle* والطابة ، *arbre* ، *la* والشجرة ؛ وأن أرى قمرتين وشمسين في ذات الوقت ، وماذا يمنعني عندئذ من رؤية الكسوف أو نهاية العالم ؟

هل أنا بهلوان يمشي على حبال مشدودة ؟ أجيب على هذا السؤال بلا . إنني بالأحرى قطرة تحتاج إلى سكتين لتتمكن من التقدم كي تسافر بعيداً إلى البلد الأم وترويه بلغتين معاً ، الأولى ملتصقة بترابه والثانية تعكس صورته كالمرأة . أريد أن أدخل بلادي المجنونة في بنيان حكيم وفي لغة ليست لغته .

ياليت لي عمران ، فأكرس الأول منها للغة العربية والثاني للغة الفرنسية ؛ عمران مع الخبر وعندما تجف المحبرة أموت .

لي لغتان وبِلَدان ، لغة بديلة عندما تصبح الأخرى . كنت أحتمي خلف اللغة الفرنسية عندما كانت القتابل تنهمر على بيروت ، فكنت أستخدم الكلمات كالدروع ، فصارت الكتابة ملاداً لي وملجاً .

لقد حكيت «لبنانا» هادئاً فإذا بمختلف الأحقاد تحوله إلى ساحة معركة . لقد حكيت «لبنانا» موحداً فإذا بالطوانف تبدأ بالتساحر . حكيت لبنان الحب والجنة ، ولكنه لم يكن سوى أطلال تدخن . لقد أقمته من بين الأموات في

رواياتي وقصائدي ، ولكنهم كانوا قد أعلنوا موته . وعندما كانوا يتكلمون عن جثته ، نبشتها وأوقفتها كما لو كانت حية . وفعلت هذا كلّه بمساعدة اللغة الفرنسية . لم استبسّل وكتبت في لغة لم تكن لغتي يزعجني صرفها ومتطلباتها؟

الجواب بسيط . لو بقىت في بلادي لأجبت أولاً ولما كتبت كتاباً . لو بقىت لعشت بلادي . أجل لم أشعر بحاجة إلى أن أحكيها إلا عندما ابتعدت عنها . فالكتابة في بيروت هي نهاية عن الكتابة دون خطر أو مجازفة أو حقيقة ، إنها تمرّين ذهني بحت . أما الكتابة من هنا فتعني إحياء مسقط الرأس كي أحيا من خلاله .

(مجلة Araubies عربيات عدد حزيران ١٩٩٢)

## ٤ - نشيد الملك الصاليل

### للسّاعِر التّونسي طاهر بكرى

(ولد طاهر بكري عام ١٩٥١ في كسارين . وبعد أن استقر في فرنسا كتب بالفرنسية ديوانين شعريين يفيضان حنيناً إلى الثقافة العربية وإلى مناخات البحر والصحراء . والديوانان هما «حارث الشمس» ١٩٨٣ ، و «نشيد الملك الصاليل» ١٩٨٥ ، ومنه نقطع هذه القصيدة ) .

لقد فتن النشيد آلهة القرية

ياقيس ، وأضلَّ الحب قيودي

لقد ضمخت الريح ترحالي بالطيبوب

ونثر النورُ أحلامه

ضفائر شعر عاصية غريبة

أمسكت الحياة أوهامي عن البحر العقيم

كانت لي أرض في تخوم هسي

فسكتها الموت

كانت لي كأس مترعة بالأناشيد

فاراقتها النجمة

كان لي ينبوع في قلب المنهل

فتتجاهله البحر

كانت لي شمس تدغدغ السهول

فخطفها الليل

كان لي نهر تستلقي عليه مليكتي

فسحرته الصحراء

كانت لي واحة أتقاسمها أنا والقمر

فأحرقها الظل

وفاجأ الهواء بحيرات موافقى الطائشة

فتتجدد الترحال واهتاجت الشموس

وطارد الأوهام بحثاً عن ظله

فتعبت الآثار في ذروة الأشودة المتباهية

يالليلة العشق التي تسهو عن أعين المرتل المنهك

حجارة منعزلة لا يدغدغها أي نسيم

تؤجج الريح جراحكم التي أكلمتها الانكسار

يا شوافل الألم كفي عن البكاء

إنني أجمع هنا حروفي لآقام الأمطار ومسوح الزهاد

وأتذكر هنا كأس شرك المفتح

يا فكري الجميل الذي يشدني إلى توجاته المذعورة .

## ٥ - الأعرابي

### لسمير مزروقي (تونس)

(ولد في تونس العاصمة عام ١٩٥١ ويدرس الأدب الفرنسي في جامعة تونس الأولى ويكتب بالفرنسية والعربية .

وأصدر عام ١٩٩٠ ديوان شعر بعنوان Braderie «بيع تصفوى» واستلهم فيه الشعر الأندلسي . ومنه هذه القصيدة ) .

إنني الأعرابي

ولدي سماعي في الفجر

أهزوجة ريح الصحراء

أهجر بؤسي

لقد عرفت المدن

وأساليب اللياقة

والمتع الحقيرة

والشموس الخاتمة

إنني الأعرابي

وعندما يهيم قلبي

استوحش

لأنّهم شرك

ولكي أشغل عن الانتظار

نصبَتْ خيمَتِي

على سفوحك الفتَّانة

وأجلَتْ النَّظر

إنِّي الأُعْرَابِي

ومنْذْ أَمْد طَوِيل

يَارَفِيقَتِي

لَمْ أَعْرِفْ الْهَنَاء

عِنْدَمَا قَلَّتْ لَكِ

إِنِّي النَّدِي

أَحَبَّبْتُ أَنْ أَعْبُ

لَعْبَةَ الْقُبْلِ الْمَطَرَّدة

إِنِّي الأُعْرَابِي

لَامْرِسِي لِي

وَلَامْرِفَا

أَرْحَلْ مَعَ الْفَجْرِ

هُونَدَا كَلامِي

لَاشِيءَ يَرْبَطُنِي

غداً سأراهن

على الرحيل

إنني الأعرابي

الباهر الكلمات

الذي دأب

على الوحشة

أحلم بالسفر

بزمن الهجران

لقد ضاع نصيبي

من هناء مبعثر

إنني الأعرابي

ولكنني أريد أن أبقى

في عينيك المكفرتين

ما قسم الله لي من حياة

## ٦ - محو الأمية

### لرشيد بوجدة (الجزائر)

(ولد رشيد بوجدة عام ١٩٤١ في شرق الجزائر . ودرس الفلسفة في السوربون . أقام في فرنسا والمغرب وعاد إلى الجزائر عام ١٩٧٣ . وما زال يدرس في معهد العلوم السياسية في الجزائر العاصمة .

كتب الرواية أساساً والشعر أحياناً . ومن روایاته «النبد» ١٩٦٩ ، «ضربة شمس» ١٩٧٢ ، «الحلزون العنيد» ١٩٧٧ ، «ألف سنة وسنة من الحنين» ١٩٧٩ ، «التهديم» ١٩٨٢ وبعد هذا التاريخ بدأ بوجدة يكتب كتبه بالعربية ويترجمها له إلى الفرنسية أنطوان موصلي . ومنها «زرع» ١٩٨٤ ، «النفع» ١٩٨٥ ، «المطر» ١٩٨٧ ، «فتح جبل طارق» ١٩٨٧ ، «فوضى الأشياء» ١٩٩٢ ، «رسائل جزائرية» ١٩٩٥ . وكتب ديواناً واحداً هو «كي لاحلم من بعد» ١٩٦٥ ، ومنه نقطع هذه القصيدة ) .

ما فائدة قصائدِي

إن كانت أمي لا تعرف أن تقرأ لي ؟

عمر أمي عشرون عاماً

وتريد أن تكتف عن التألم

ستأتي هذا المساء

لتهجية حروفي

وغداً سنتعلم

الكتابه

ياللتحرر !

مافائدة قصائدي

إن كان أبي لا يعرف أن يقرأ لي ؟

عمر أبي مئة عام

ولم ير البحر

سيأتي هذا المساء

لتهجية حروفي

وغداً سيعمل

الكتابه

ياللكرامة !

مافائدة قصائدي

إن كان رفيقي لا يعرف أن يقرأ لي ؟

لا عمر لرفيفي

لقد عاش في السجون

سيأتي هذا المساء

لتهجية حروفي

وغداً سيعمل

الصراخ

ياللحرية !

## الحضارة أمي

### لإدريس شرايبير (المغرب)

(ولد عام ١٩٢٦ ودرس الهندسة الكيمائية في باريس ثم الطب النفسي . سافر كثيراً ومارس أعمالاً كثيرة ، ودرس في كيبيك ، وأصبح مخرجاً في هيئة الإذاعة والتلفزيون الفرنسية . وعندما كتب رواية «الماضي البسيط» عام ١٩٥٤ أثار ضجةً كبيرةً لأنه جرّح بصورة الأب الشرقي . ثم توالىت رواياته العنيفة فكتب «التيوس» ١٩٥٥ و «الحمار» ١٩٥٦ و «الحشد» ١٩٦١ و «التعاقب المفتوح» ١٩٦٢ و «سيأتي صديق لزيارتكم» ١٩٦٧ و «الحضارة أمري !» ١٩٧٢ و «موت في كندا» ١٩٧٥ و «تحقيق في البلدة» ١٩٨١ و «أم الربيع» ١٩٨٢ و «ولادة في الفجر» ١٩٨٦ و «المفترش على» ١٩٩١ .

وفي رواية «الحضارة أمري» التي نقطع منها هذا النص ، يصور لنا شرايبير أمّا شرقية تقليدية فاتها قطار التطور والتحول الاجتماعي . وعلى الرغم من تخلف هذه الأم ، فإنها رقيقة الحواشي وملئية بالمشاعر . ويركز الكاتب على هذه النقطة بالذات ) .

لم تكن تستعمل في غزلها إلا يديها وإيهامها قدميها . ولكن رشاقتها وصبرها كانتا على درجة عالية بحيث نستطيع أن نقسم بأن لديها مئة اصبع تحرك سواعد الآلة . فكانت كباقي الصوف تتکور وتکبر وتتكاثر حولها . وأنشاء عملها كانت تناجي نفسها وتدنن وتضحك كطفلة سعيدة لم تتجاوز بعد سن الصبا الخشن والنقي فلن تتجاوزه إلى البلوغ أبداً ، على الرغم من كل ما يحدث . فما أن يجتاز المرء باب بيته حتى يرى أن تاريخ البشر وحضارتهم يتحرك ويزعزع قواعدهم ويصنع دغلاً من الفولاذ والنار والآلام . ولكنَّ هذا كان العالم الخارجي ، ليس فقط بالنسبة لها ولماضيها وإنما أيضاً بالنسبة

لحلها النقى الحبوري الذى مازالت تطارده باصرار منذ طفولتها . وما استفتيه منها - كمن يستقى ماء بئر مسحورة وعميقة جداً - هو غياب كامل للقلق عندها ، هو قيمة الصبر ، هو حب الحياة مع أنها تقاسي منها الأمرين . وأحياناً كنت أجلس قربها ، وهي تغزل وتسج على ضوء شمعة من الشحم . وكنت أحدثها عن يومي في المدرسة وعن الرياضيات وفكّور هوغو واللغة اللاتينية . فكانت تنظر إلى صامتة بعينيها الوسيتين الخاليتين من الأدب ، وكانت تريني يديها بخطوطهما الفائرة كأحاديد السهل المحروث . أجل لم تكن يداها تعبران من خلال الكلمات .

وكانت تأخذ حذائي لتسخدمه كمطرقة فتدق أربعة مسامير طويلة في الحائط . وحسب شهادة كل كتب الهندسة ، كان التربع بالدقة ، فبلمح البصر كانت تفعل ذلك . فحدثتها عن التربع وبرهنته لها ، ولكنها كانت كأنها تضم أذنيها إلى مالم تكن تشعر به .

لم يعلّمها أحد شيئاً منذ وصولها إلى هذا العالم . تبّت في السادسة فأخذها بعض الأقارب البورجوaziين إلى بينهم فعملت عندهم كخادمة . وفي الثالثة عشرة تزوجها بورجوازي محشو بالذهب والأخلاق ، دون أن يراها . وكان هذا الرجل - أبي - بسن أبيها .

ويتألف نولها من مسامير أربعة مثبتة في الحائط ومن أصابعها . إن أجزاء الحاسوب التي أعرفها الآن تتجاوز حدود المكان والزمان . وقال فائق إتنا لن ننتظر الغد من بعد وإنما سنختّره .

وعندما كانت آخر هدية من الصوف تجد مكانها في النسيج ، كانت أمي تأخذ قياسي ، على طريقتها وبدون رسمة للتفصيل ؛ كانت تأخذه بلمحة نظر وبعين نصف مغلقة وبآخرى ممددة . وكانت تدور حولي وتتحرك شفاتها بصمت ، ومن آن إلى آخر كانت تفرك يديها .

■■

## نصوص أدبية فرنكوفونية

■ ترجمة : نسرين الزهر ■

١ - من العسر أحياناً أن نتوجه

لجورج حنين (مصر)

هذان النCHAN (الأول طُبع في القاهرة ، والثاني في باريس ، بعد موت الشاعر ) ، يعبران عن طريقة جورج حنين : ميل للحلم ، حسّ عبّي ، رغبة في التحدّي .

من العسر أحياناً أن نتوجه

حتى في عقر دورنا ، من العسر أحياناً أن نتوجه . صديق غال تفاجأ هكذا بالصقيق .

نقرأ على باب بيته " لزيارات قبل الربيع " ، ألمه شديد لأنّه يمقت المفاجآت . كثير من الأشياء يجري على هذا النحو . ما أن تطيل المكوث أمام حي أو جامد ، ما أن تمرر أصابعك على استداره ثدي ، حتى تشير إليك فرقعة ضحكة ، إنتقامات سهو .

ومن يتنفس يتهم نفسه .

بنية صغيرة على السطح تقفز بحبها . يصعد أحدهم ويقطع الحبل غير عابئ بهذه اللعبة . تستمر الطفلة بالقفز . تقول " أنا في الإخفاء " . شخص يرقب عن كثب ، ربما كان صديقاً ....

كيف لاستمر حالمين ما دمنا نقدر أمثالنا ؟ واحد يطلب شيئاً ليكتب وآخر يتراجع أمام عنوان . ساعة الأفول تكون في النقطة نفسها .

(الفم)

لجورج حنين

القدر نمر هائج

لحظة يمس

يميل - وبسخرية ظلامية

إلى عريدة سوداء

\* \* \*

فيجعل من نفسه نوراً

ويتبين أن الجوهرى

هو الحفاظ ماأمكن

على الأشياء التي لم يعد يرغب فيها

جورج حنين ،

الإشارة الأكثر ظلماً ، بويرغان ، ١٩٧٧

٣ - (أشلاء)

لجوبيس منصور (مصر)

(عنوان المجموعة "أشلاء" يُعرف بالطبع العام الذي يصبح هذه القصائد الثلاث بصبغة الحلم والانعدامية ، معتمدة على خيالات المرض والموت) .

رافقني أيتها الفيلونسيل الصغير

على العشب الخبازي الساحر

في الليل البدريّة ،

رافقني أيتها المدونة الموسيقية الصغيرة

بين البيض المسلوق ، والقيثارات ، والحقن .

غنى معي أيتها الساحرة الصغيرة

لأن الحجارة تدور كالدوامات

حول قصعات الحساء

حيث تغور موسيقى

القوانين

• • •

في ضوء القمر المزدحم بالعميان يرتفع المد  
وحيداً مع الأصداف وفي مياه الشروق الزمردية  
متوحاً على الشاطئ يغوص سريري ببطء .

يرتفع المد إلى السماء متراً بالحب

درداء ، خرساء ، انتظر موتي في الغابة

ويصعد المد إلى حلقي أنى تموت فراشة .

• • •

دم على الجدار

يحيط ب الرجل كان هناك ،

عكايات ملقاء لن تخرج بعد الآن

أسرة مبعثرة فوق أشلاء رجال

والصمت يجثم على المشفى المحطم

بعد القبلة .

جويس منصور ، "أشلاء" ، منشورات (Mnuit)

باريس ، ١٩٥٥

### ٣ - البلد هناك، على تخوم فكرة في البال

#### لطاھر جعوط (الجزائر)

(استجابة لطلب أحد الناشرين يكتب القصاص عن فصل من فصول التاريخ الإسلامي الوسيط المدهش فيختار لهذا الغرض حقبة ابن تومرت (١) الداعية المتحمس والخادم المطلق للشرعية القرآنية ، و الذي سيتبعه في رحلاته . يتخيل القاص نعلاً سحرياً ينفذ به ابن تومرت من عصره الوسيط إلى باريس المعاصرة المتوجه بالحدثة . فيرينا النص التالي إياه ، يكتشف حياة مواطنيه الغريبة الذين اضطروا إلى مغادرة البلد الذي ترعرعوا فيه )  
يتسلسل ابن تومرت خفية إلى حديقة صغيرة ، نظيفة جداً ومسيبة في جوار مسجد الكفار المهيب بمئذنته المضلعة التي تحت نحت فنياً لكنها قليلة الطلاوة .

لم يكن الحي اللاتيني بعيداً ، وكان هناك أزواج من العشاق المتعانقين على المقاعد الخضراء في الحديقة الصغيرة ، لكن ابن تومرت يعرف أن العالم قد انقلب رأساً على عقب وأن الحشمة حل محلها التهتك والفجور ، فتوخي الحذر وتمالك نفسه بحكمة عن إشهار هراوته المصنوعة من خشب الزيتون والتي اجتازت القرون الطويلة معه في هذه الرحلة . يتوقف ابن تومرت مذهولاً أمام أحد التماضيل الفاضحة الذي يماثل تلك الأعمال غير المتنفسة التي جسم فيها المشركون الإله ، تمثال يحمل على قاعدهه هذه العبارة " تكريماً لغيوم أبو لينير ".

الحدائق العامة مبهجة ، حتى لو عجبت بالعشاق غير المذهبين الذين يضعون حشمتك وحياءك في تجربة قاسية ، وحتى لو كانت ذات ملامح باهتة بأشجارها المفتقدة لنسغها وحقيقها . (ولكن أليس في الأصل تأمل كل هذا المقدار الكبير من الخضرة ضرباً من معجزة ) يظن ابن تومرت نفسه أحياناً في

حلم ، فيتساءل بكل بساطة أليس هو في حضرة أشجار الجنة حيث جاءت به مطية من الفردوس ، مندفعه خبيباً تشق أنوارها الظلمة . وهذا الماء الهبة الإلهية الأكثر ندرة ينضح نحو السماء بإسراف إلى إنه يفتأط من كل هذا السفه . ويفضل زيارة أحياء أخرى للبحث عن مواطنيه في الوقت الذي يعرف أنهم تركوا بلادهم وقد دفعهم التاريخ بعنف إلى هذا الغرين النصراني حيث يهيمون الشيطان دون منازع .

يجدهم دون عناء ، منهمكين في أحياء باربيس أو غوت دور حيث المغرب وأفريقيا يفرضان الحاتهما وأنوانهما ووشومهما (أسماء معين) : ابن تومرت جدد كل معلوماته وأكمل ثقافته العامة . ولكنهم يعرفون أن طابع هذا البلد خادع ، وأنه يكفي المرء أن يمشي عشر دقائق أربع ساعة ليغادر دفيئة العالم الصغير هذا ليجد برد الجاتب الآخر حيث يستعيد المنفى اسمه وقسسه .

وأن يكون المرء مهاجراً فليس ذلك أن يعيش في بلد ليس بلده ، بل أن يعيش في الامكان ، أي يعيش خارج التخوم . هذا مافهمه ابن تومرت تماماً ، هو الذي وجد نفسه ضائعاً ومطروداً دون عون ، قابعاً بين جوازي سفر ، متلفاً نعليه الإماميين (٢)، بين الخطوط الجوية الجزائرية والخطوط الملكية المغربية .

في نادي بجاية (٣) ، يوم السبت بعد النظهر ، يعمل الناس ما يسعهم كي ينسوا قسوة الأسبوع المنصرم ، وطغيان المتزو وسلسل التصنيع في المعامل ، ويرقصون معاً (نعم ، رجالاً ونساء يتراقصون معاً كما يفعل النصارى الفجار) على أنغام وطنهم لأن الوطن بالنسبة إلى الكثير منهم يقترب ويدنو . فهو هناك في أعقاب الإبراءات الجمركية التي يتصرف فيها المرء ، إنه هناك عقب رحلة الطيران ، رحلة الخلاص ، إنه هناك بعيد الإجراءات الجمركية الأخرى - ومن ثم يستنقش الإنسان هواء أرض بلده بزيلها وزعرتها وحجارتها وطينتها ، البلد هناك على تخوم فكرة ، ثم ينهمك كالآخر بالحقائب الضخمة الثقيلة والتي

تبتلع في بطنها الكبير مدخلات ثلاثة سنوات . تغيرت الأشياء في وطننا : فأفراد الأسرة لم يعودوا يقعنون كالسابق برداء متواضع أو بصابونة رمزية ، أولئك الذين ينتظرون الهدايا أصبح لديهم متطلباتهم . ألم يتلق ابن تومرت من شيخ قريب له وهو على عتبة التقاعد (يرجع إلى الجيل السادس عشر) رسالة يطلب منه فيها أن يحمل له عند عودته من قماش " الباميلا" (٤) الفاخر .

طاهر جعوط ، اختراع الصحراء ، منشورات "Scwil" ، ١٩٨٧ .

- ١ - محمد ابن تومرت (١٠٧١ - ١١٣٠) مؤسس مملكة الموحدين البربر التي حكمت في المغرب من ١١٤٧ - ١٢٦٩ .
- ٢ - كلمة محدثة مشتقة اعتباراً من الاسم العربي 'إمام' ، والإمام هو الشخص الذي يتقدم المصلين ويقوم بالموعظة في صلاة يوم الجمعة ، في المجتمعات الإسلامية .
- ٣ - مدينة جزائرية في إقليم القبائل البحري . يطلق المهاجرون غالباً على مؤسساتهم (من مقاه ومطاعم وفنادق) أسماء مدنهم أو بلدتهم الأصلي .
- ٤ - قماش فاخر يسمى في الجزائر بلقب بطلة دالاس المسلسل الأميركي الذي افتتحت به العائلات في العالم أجمع .

## ٤ - أكتب لأحكي عن الاختلاف

## الطاهر بن جلون (المغرب)

( من الممكن قراءة هذا النص للطاهر بن جلون " كفن شعري " ، حيث يبين وظيفة الكتابة كما يراها ) ،

أكتبْ كي أفقد وجهي . أكتبْ كي أحكي عن الاختلاف . الاختلاف الذي يقربني من أولئك الذين ليسوا أنا ، أولئك هم الجمهور الذي يؤرقني ويغدر بي . لا أكتب من أجلهم ولكن بهم ومعهم . أقى بنفسي في موكب استلابهم . أتهافت على شاشة وحدتهم . أكتب الكلام اللاذع ، أكتب عن فراغ أو أكثر من ذلك عن شظايا من حياة جمعت كسرة فكسرة .

ما يوحدني مع هؤلاء الذين ربما يقرأونني أو سيراؤنني ، هو قبل كل شيء ما يفصلني عنهم . الكلمة والفعل هماماً أحقق بهما الفrade والهوية . التواصل بالنسبة لي هو الماضي إلى أبعد من أن يلاحظ هذا الاختلاف . ولكنني الحظ وأعيش بمقدار ما يُسِّيْسِ تخيير الجمهور يومياً هنا أو في آية بقعة من العالم .

أحب نفسي لارتعاش الكلمات المبهم ، ضمن نقاط حدودها وأواجهه ماتبقى . مابقي قليل . بقي إحياء الكلام المتواصل والمموج .

ما ينقصني هو أنا . هذا النقص هو كل تجربتي ، خط سيري وهدفي . مأبدعه هو كل نمائصي . سأشيء بشيء بالكلام ، س Amit اللثام عن شيء ، بالكلام .

بنص وبقصدة أظهر القليل من اختلافي وأقطع جزءاً من نقصي لأكمل - وبطريقة وهمية نقص الآخرين .

وسأذكر ماهي الحدود .

ماينقص مني يتلاشى . أستعيض عنه أحياناً بنظره أو بلفتة لأحدهم أو إداهنَّ من يجهلونني ولايسعهم إلا أن يجهلونني لأن الكتابة أرض لا يتعرف فيها أحد على أحد . ومع ذلك فيفضل هؤلاء الرجال والنساء ينبثق الشعر ويفيض . أحملق في هذا الغياب وأنظر تعارفاً ضمنياً . أن أعرف هو أن يسجل الاختلاف حتى لو أدى بي ذلك إلى قمعي عن الكتابة .

سأحيط تلك اللفتة بإطار في ذاكرة حانقة وأشرع بالتعريمة . أفتح صفحة ضعفي ، ونقضي وأوهامي وإقصائي .  
لأكتشف الخزي .

الطاهر بن جلون ، " شجر اللوز مات جريحاً " منشورات " Decomente " .  
ترجمة نسرين الزهر .



## نصوص أدبية فرنكوفونية

■ ترجمة لطيفة ديب ■

نساء من الجزائر

للكاتبة الجزائرية آسيا الجبار

في القسم الأول من مقدمة مجموعتها القصصية ، تتعرّف "آسيا الجبار" في تعليقها على عمل الرسام "دولاكروا" وتحاول تفسير المقاصد التصويرية التي ينقلها عبر التنويعات الموجودة في لوحته الشهيرة التي اطلق في تحقيقها من "نظرة مختلسة" إلى خدر في "الجزائر". وفي القسم الثاني ، تبرز الكاتبة قبالة لوحة "دولاكروا" ، لوحة تحمل العنوان عينه ، إنها للرسام "بيكاسو" الذي حطم المحرمات في بداية حرب "الجزائر" ، وأسقط اللغة وحرر جميلات الحرير السجينات .



( نساء من الجزائر في مقصودهن " هو عنوان اللوحة الشهيرة التي رسمها دولاكروا والتي صارت عنوان كتاب آسيا الجبار )

نساء من الجزائر في مقصورتهن هن ثلاثة نساء ، اثنان منهن جالستان أمام نارجيلة . والثالثة ، في محل الهمام من اللوحة ، نصف متمددة ، وقد استندت إلى أرائك . ثم خادمة ، وقد بان ثلاثة أربع ظهرها ، ترفع يدها كما لو كانت تزير ستارة التي تحجب هذا العالم المغلق ، إنها شخص ثانوي تقريبا ، فلم تستخدم إلا كامتداد لتألق الألوان هذا الذي يتوج بهالة النساء الثلاث الآخريات . ومفهوم اللوحة بأكمله يتمثل في العلاقة القائمة بين أجساد هؤلاء النساء وبين مكان حجرهن . إنهم سجينات مذعنات في مكان مغلق ينيره شيء من نور الأحلام لامصدر له - نور البيت الزجاجي أو حوض الأسماك . فعقرية "دولاكروا" تجعلهن حاضرات وبعيديات في آن وطلسميات إلى أبعد حد .

وبعد خمس عشرة سنة مضت على أيام الجزائر تلك ، يتذكر "دولاكروا" من جديد ويعيد العمل في لوحته فيقدم في معرض ١٨٤٩ نسخة ثانية من "نساء من الجزائر" .

يكاد التكوين يكون مماثلا ، لكن عدة تغييرات جعلت معنى اللوحة الكامن يظهر على نحو أفضل بفعل المعاودة .

في اللوحة الثانية تلك ، حيث تبدو قسمات الأشخاص أقل تمحيصا ، تتسع زاوية الرؤية . إن لضبط الصورة هذا ثلاثة نتائج . فهو يبعد عنا النسوة الثلاث اللواتي يستغرقن أكثر في عزلتهن ؛ ويكشف أحد جدران الغرفة فيعرّيه كلّيا ، ليصبح أكثر وطنًا على وحدة هؤلاء النساء . أخيرا إنه يشدد على خاصية النور غير الواقعية . ويُظهر هذا النور بشكل أفضل ما كان الظل يخبئه كتهديد غير مرئي ، لأنّه حاضر دوما بواسطة الخادمة التي لم تعد تميز تقريبا مع أنها موجودة ويفظه .

إنهن نساء دائمات الانتظار . و إذا بهن سيدات أقل منهن سجينات . لا يقمن معنا ، نحن المشاهدين ، أية علاقة . لا يستسلمن للنظر ولا يمتنعن عنه .. غريبات لكنهن حاضرات على نحو فظيع في هذا الجو المخلخل ، جو الحجز . يروي مؤرخ الفن ، "إيلي فور" ، أن "رونوار" العجوز ، عندما كان يتذكر هذا النور في لوحة "نساء من الجزائر" لم يكن يستطيع أن يمنع عبرات كبيرة من الانهيار على خديه .. [...]

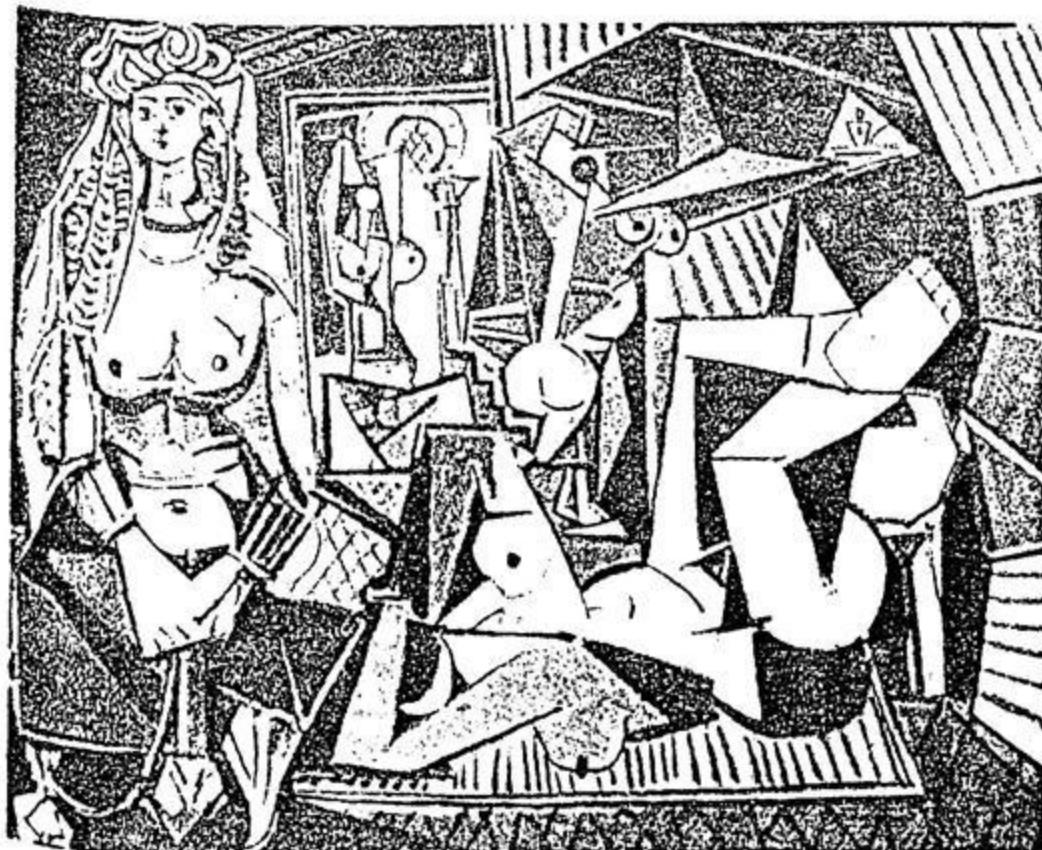
بينما كانت حرب "الجزائر" في بداياتها ، ذهب "بيكاسو" وعاش هناك من كاتون الأول ١٩٥٤ إلى شباط ١٩٥٥ . أمضى هذه المدة يومياً في عالم "نساء من الجزائر" . للرسم "دولاكروا" . لقد قابل في تلك المدة وبنى حول النساء الثلاث ومعهن عالماً متغيراً كلّياً : خمس عشرة لوحة ومطبوعتان حجريتان وكلّها تحمل العنوان ذاته .

لقد أثر في التفكير بأن الإسباني العبرى يحرص بذلك على تغيير الأزمنة . في مطلع عهد الاستعمار ، قدم لنا الرسام الفرنسي رؤيته التي قال "بودلىر" بابعاد "إنها تبعث لست أدرى أي عطر قوى من مكان سيئ يقودنا بسرعة كبيرة نحو غياه الحزن العميق الذي لم يُسْبِر" . إن عطر المكان السيئ هذا آتٍ من عهد بعيد جداً وكان سيزداد كثافة أيضاً .

لقد أسقط "بيكاسو" اللعنة ، وفجر البؤس ، وسجل بخطوط جريئة سعادة جديدة بكمالها . استباقي المعرفة كان من المفترض أن يوجهنا في حياتنا اليومية . وقال "بيردي" : "إن "بيكاسو" أحب دوماً أن يحرر الجميلات من عالم الحريم" . وقد تمثل عمله هذا في تحرير مشهود للمكان ، ويقظة للأجساد في الرقص واستهلاك الجسد والحركة المجاتية . لكنه تمثل أيضاً في إبقاء إحدى النساء مغلقة ، جليلة . وأصبحت بفتحة متراحمية الأطراف . لكتها درس يطرح هنا لإيجاد الصنة بين سكينة قديمة ومزينة (السيدة ، المسمنة سابقاً في حزنها

الكامد ، هي من الآن فصاعدا بلا حراك ، لكنها أشبه بصخر قوي في داخله ) والتفجير المباغت في حيز مفتوح .

وبما أن الحرير انتهى فقد أصبح بابه مفتوحاً على مصراعيه وصار النور يدخل إليه متدققا ؛ بل لم يعد هناك خادمة تتتجسس ، هناك فقط امرأة أخرى ، ماكرة وراقصة . أخيراً البطلات - باستثناء الملكة التي يتفجر نهادها مع ذلك - هن عadiات كلّيا ، كان "بيكاسو" يستعيد حقيقة اللغة الشائعة التي تشير ، في اللغة العربية إلى "السافرات" على أنهن "المتجبرات" . وكأنه يجعل أيضاً من هذه التعرية ليس فقط دليلاً انعماق ، بل بالأحرى دليلاً استعادة هؤلاء النساء أجسادهن .



## المسيلي

### للكاتب الجزائري رشيد ميموني

ولد "رشيد ميموني" في ٢٠ تشرين الثاني ١٩٤٥ ، في "بودوواو" ، وهو روائي يقرأ له الناس أكثر من أي كاتب جزائري آخر والذي سلطت وسائل الإعلام الفرنسية الأضواء عليه خاصة .

تلقى دروسه الثانوية في "روبيا" قرب العاصمة ودراساته العليا في "الجزائر" العاصمة ، حيث حصل عام ١٩٨٦ على إجازة في العلوم . يدرس حالياً في معهد وطني في الجزائر . هو كاتب مكثر ، كشف أمراض المجتمع الجزائري ، غير أنه لم يحرز الشهرة إلا بدءاً من روايته الثالثة .

أعماله (الروايات مثل "النهر المحول" [١٩٨٢] ، "نومبزا" [١٩٨٤] أو "شرف القبيلة" [١٩٨٩] وهو مجموعة من القصص والنصوص النقدية والهجانية ) كوفئت بعده جوائز .

( تعالج رواية "اللغنة" الأحداث المأساوية التي تعيشها الجزائر الآن . وبطل الرواية "المسيلي" رجل عنيف انتقل من ايديولوجية إلى أخرى . وكان قد هاجر من بلده مسيلاً لينتقر في العاصمة ولি�صعد بسرعة)

ذات يوم ، شوهد "المسيلي" يعود إلى المستشفى سيراً على الأقدام . كان مقدم سيارة الإسعاف قد ارتطم بشجرة . وظل عاطلاً عن العمل طيلة شهر تم فيه إصلاح السيارة ، وما أن عاد إلى عمله وتسلم قيادة السيارة حتى صدم شرطياً . واقتضى الأمر أن تسحب منه السيارة . وإذ كان واعياً حقوقه ، رفض جميع الوظائف الجديدة التي شاؤوا أن يسندها إليه ، وفضل أن يمضي أيامه متسلكاً في ممرات المستشفى . ولم يعد يعرض مساعدته على أحد أياً كان . ولم يعد بالإمكان طلب مساعدته دون أن يصبح ويحتاج بأن وظيفته سائق . حتى إنه رفض مساعدة أخيه .

وشرع يناضل في الحزب ، مفتتحاً أنه كان يسئل أسرع الطرق . وبفضل مواظبيه ونقده اللاذع أثناه انعقاد المجتمعات العامة ، انتخب في مكتب الفرع ، وحصل على شقة ، متراوحاً عشرات الأطباء الذين كانوا يتظرون مسكننا منذ عدّة سنين . وأدرك أنه أصبح لايسّر فكان يُسرّ بمقاومة كبار الأطباء وحتى مدير المستشفى ، لأن "المسيلي" كان لاينفك يندد به لمحاباته أقاربـه .

وبعد بضع سنوات ، إذ أحسّ أن الوضع يتغير ، أطلق لحيته وبدأ يبشر بالدين هذه المرة . فتخلى عن قضية البروليتاريـا وابتني قضية الله .

وبدل بنطاليـه بالجلباب . وتذكر لمبادئه الماركسيـة المقدسة لينشد الآيات الإلهية . وأصبح المسجد "مربط فرسه" .

كان عنف كلامه يجعل رفاقـه بالذات يرتدون لكونه بغضـا فتاـكاً كان يسيطر عليه ولم يسلم منه حتى أولادـه . وكانت زوجـته تعيش في جو إرهابـي ، فكثيرـاً ما كانت تذهب ل تعالـج وجهـها المنـورـم . وأصبحـت ابنته الصغرـى معـتوـهـة نـتيـجة الضـربـ البرـحـ . كما أن ابـنه البـكرـ وعـمرـه سـبـعة عـشـرـ عامـاً لم يكن يـنـامـ إلاـ وـفيـ مـتـناـولـ يـدـهـ سـكـينـ لأنـهـ هوـ جـمـ مـرـارـاـ وـهوـ نـائـمـ .

**كان الخيام يمتنع**

عن كل محاكاة

الكاتب الجزائري حبيب طنفور

ولد "حبيب طنفور" في ٢٩ آذار ١٩٤٧ في مدينة "مستغانم". ودخل عالم الأدب بقصيدة سردية : "توباياكياتا ، القصيدة - الجزيرة" ، التي أكمل نظمها عام ١٩٧٢ ونشرها في "باريس" عام ١٩٧٧ . ونشر تباعاً ثلاثة مجموعات شعرية ، "صف في النفس" (١٩٨١) ، "الصخور البركانية" في تَحْمَدَ الثانِيَّةَ (١٩٨٣) و "القوس والنديبة" (١٩٨٣) . إنه شاعر ويدرس علم الاجتماع في الجامعة ، وقد وجد نفسه في ملتقى ثقافتين ، الأمر الذي تجلّى بخاصة في ثلاثة من أعماله أكسبته الشهرة : "شيخ الجبل" (١٩٨٣) ، "سلطان غاليف أو انقطاع المؤن" (١٩٨٥) ، و "تجربة القوس" (١٩٩٠) .

(انطلاقاً من "حركة مستمرة" في الزمن بين الراوي وشخصية "عمر الخيام" يتساءل "حبيب طنفور" عن الأخطار وشئ التطرفات التي تترتب بالمجتمعات العاجزة عن تقبل بذور التجدد الممكن ، لاسيما تلك التي تخضع لمناقشة الآراء . وتمثل ثلاثة شخصيات هذا الشرق الممزق في القرن الحادى عشر ، والذي يمتد من "بغداد" إلى نيسابور" ، وهي "عمر الخيام" ، الشاعر والمفكر الحر والعالم العبقري في الجبر والفلك ؛ والعلامة "حسن الصباح" مؤسس جماعة الحشاشين وهي أرعب فرقه عرفها التاريخ ، والكاتب الإنساني "ظام الملك" ، الوزير الأعظم في امبراطورية "فارس" ) .

في ذلك الصباح ، ذهبت إلى المغازير لأشتري خفا .

قابلتني واجهة وأنا قلما أرغب في المجاملة . انغلق . لم يكن الناس يتحمل بعضهم بعضا خلال شهر رمضان . وأي شيء كان يتّخذ ذريعة للشجار :

كان الشارع عدواً لها .

سفرة صدئة .

لماذا الصوم عندما لا تكون النوايا نقية ؟

وجميع هذه الأقئعة ! ....

لم أكن صائماً ، وكنت دينياً من اللامبالين ، لكنني لم أكن أدع شيئاً من ذلك يظهر للعيان ، فالفقهاء يعاقبون بصرامة كل مخالف للشريعة . وكان الإسلام يوجه الدولة . كما كان الكلام مسخراً .

اما الجدل الأكبر فكان يدور حول حجم اللحية والشارب طبقاً للسنة .

ظام شاخت وأصبحت هشة .

كنت أخشى الوضعية المستقيمة التي تتحقق النظر ، وتخلق الانبهار المصطنع . يالها من حياة !

كان "الخيام" يمتنع عن كل محاباة تحطم كياته إذ لم يكن لديه مجال يثور فيه غير نفسه ، ياللهمدة الشفافة !

كان قد سلم بكل شيء كما فعل المثقفون في زمانه .  
وصمت .

كانت حياته الغامضة تحميته من السلطة . فهو يكسب رزقه بالتعليم في "نيسابور" إحدى مدن الأقاليم ، فرفض عدة مناصب في "بغداد" ، الأمر الذي ندم عليه بعض الأحيان .

كان موهوباً فاستشاره الناس في مسائل فلكية وهندسية . لماذا فصل دوماً بين طريقته في التعليم والعقيدة الرسمية ؟ ولأنه كان يؤكّد الواقع الموضوعي للعلم ، فإنه كان يثير بذلك استنكار معاصريه . وكان يميل إلى المفارقة .

كان يريد بخاصة لا يعيقه شيء ويتألم لكونه لاينشرح صدره في مملكة أفاحت في تحقيق استبطان الرقابة .

واجهة خداعه تظهر الاستكثار .

وكان هو بالذات ضحية هذا الاستبطان .

وقد كان يترك تفسيرات شعره الصوفية تدور ويشارك في الأحداث دون أن يعارض أو ينحاز . أمر واحد كان يشغلة : لا تعرضه أعماله للخطر في المستقبل .

كان الناس يسخرون من ذلك . وقد اتفق له أن سخر منه هو أيضا .

كان البazar يغض بالناس .

متسلعون حاترون . ومتسللون يرتدون ثيابا رثة . ونشالون يترصدون وأولاد وعجائز يتذرون بالأسمال . عجيج بائس . وحيز كليم . كنت أخفض بصري كيلا أرى شيئا .  
عماءة فظة .

متاهة من التوابيل والكروش المندلقة ، والشرابات المزركشة الألوان . مشهد الفاقة مريب . مجوهرات صارخة . فقر .

كان البائع يئن خلف طاولته . نظرت إليه ولم أجرب على اجتياز العتبة . وانقضى وقت طويل .

ما قيمة شقاء إنسان ما ؟

أقيمت عليه التحية .

ودون أن يردها لي قال : سقطت " بغداد " للتو . لاحظ انتهائي . وأوضح لي أن احتلال " المغول " لـ " بغداد " هو إعلان عن نهاية العالم .

## نصوص أدبية فرنكوفونية

### ■ ترجمة ميساء السيفي ■

#### ١ - الجسد والكلمات

##### لعبد الكبير خطيببي (المغرب)

ولد عبد الكبير الخطيببي عام ١٩٣٨ في الجديدة ودرس علم الاجتماع في جامعة السوربون . وفي عام ١٩٦٩ نشر اطروحته عن الرواية المغربية . سيرته الذاتية الروائية "الذاكرة المنشورة" (١٩٧١) كانت بداية تفكيره حول اللقاء التناحري بين الشرق والغرب ، وعنف المحرمات الأزلية ، والترابط الاشكالي للإسم وللفرد ، و حول العلاقات بين اللغات . وتابع عمله بشكل منهجي عبر أعماله الطموحة والغزيرة . "جرح اسم العلم" ١٩٧٤ ، "كتاب الدم" ١٩٧٩ ، "حب ثانى اللغة" ١٩٨٣ ، "صيف في استوكهولم" ١٩٩٠ ... وكتب كذلك بالإشتراك مع م . سجلماسي دراسة جميلة حول فن الخط العربي عام ١٩٧٦ .

(الذاكرة المنشورة) أحد أكثر كتب الخطيببي شهرة . وهو عبارة عن سيرة ذاتية تتعدى حدود السرد البسيط للذكريات لتدخلنا في عالم شعري فريد في حداته وكثافته ولتعرض علينا وجهات نظر المؤلف حول اللغات ، والهوية ، والعلاقات القائمة بين الثقافات ... ويشير الكاتب في هذا النص إلى حبه المبكر للكتابة وللشعر وللكلمات بشكل عام ) .

حلمت تلك الليلة بأن جسدي كان كلمات .

يبقى المرء أبداً مراهق ذاكرة غامضة . لقد كان فرح الكتابة هو الذي أنقذني . أدين بخلاصي لصادقة الكتب ، ولذلك المراهق المهمل الشعر الذي كان يرمي كل شيء بنظرة ساخرة . ثانية لا ينفصل ، وصادقة دائمة التجدد . بينما كان يرسم كنت أكتب الشعر ، وبينما كان يغنى كنت أرتجل مقاطع من أغانيات . كان يزدري المجلات المصورة ويُسخر من سلطة المدرسين الذين وقعوا في مكاننا بعد جمعنا لعاداتهم الجسمية المضحكة وزلات لسانهم . كنا أسياد الأدب . أن تكتب ، أن تكتب بشكل جيد غدت وسليتها الإرهابية ورابطنا السري . وكنا نجتاز السنين يدفعنا سحر لا يقاوم . وهكذا غدوت كاتباً عمومياً . يوم الأحد ، كان التلاميذ الداخليون يكلفونني بأن أ ملي عليهم رسائل غرامية ليبعثوا بها إلى صديقاتهم . وإلئاره إلهامي كانوا يأتون إلي بالصور . كانت تحيط بي قواميس فاحسني متّحمساً ، ومتعددًا عبر عشق المراسلة هذا . وهكذا كنت أدير حتى الظهيرة أحاسيس العالم .

ـ وأنجز الشعر ماتبقى . أحببته في البدء بدويًا ملتهباً في مجاذ الشعراء الفرسان في الجاهلية وبخاصة أمرؤ القيس وسحره الرقيق . لقد فقد حبيبته في مكان مامن الصحراء وعبرَ الزمن مداعباً حصانه ثم اخْتفى في تحليق القوافي . كنت بمنأى عن الزمن الحاد ، الخروج إلى الشوارع أو المواخير ، كنت أتلهم بالتخفي داخل الكلمات ، أفرض أبيات الشعر وأجمعها في دفتر صغير مُصغر اللون وأعود لقراءتها قبل أن أنام . ومن يوم لآخر ، ومن صورة لأخرى كانت آلاف الحيوانات تتقطع ، وتتعجب الأمكنة بالحركة ، وكانت أخرى منها منتشرة الرأس ومجنونة .

ونشاطي الآخر كان دغدغة الكتب من جميع أطرافها ، فأصفّها وأبدل بينها بتؤدة ورفق . كنت أقرأ الروايات وأكتب غيرها . وفي السرير ، كانت هذه الشياطين المسحورة تحملني إلى تعب عذب فأسقط في أحلامي .

وما أن انتهي من قراءة رواية ما ، حتى تتجه صوبِي مرثية تتمايل بقدّها ، ومن خلف السرعة الفصوى ، ينشأ عندي توئر محظوظ للتحليق بين الأسطر . ومع أنها حزينة ، فقد كانت تعنى في محاكاة ساخرة للسفر . وكانت على أية حال ، نبعاً ، زهرة أو فراشة . كانت القراءة تعينني للحياة والموت . كان عطر الكلمة يجعلني اضطرب وأرتجف . ياله من عمل شاق ، ابتلاء قاموس القوافي والمترادفات . ومن جهة أخرى كنت آخذ الكتاب من مؤلفه وأجعله خطاباً لمراتي الشخصية . وأنا أبسّط طغياتي كنت أفرغ الكتاب من عقنه وأستل منه ، لحسن حظ الكاتب وحسن حظي ، بعض العبارات التي أخذتها في دفتر سجلت عليه بخط جريء وخصصته لمشاهير الكتاب . كان الأساتذة يصنّون ، لقد كنت أمتك إذا قوة لمقاومة . وكنت أحب على وجه الخصوص الكلمات الغريبة التي تفتح لي أعماق البلاد البعيدة . لم تكن مجرد اكتشافات بل كانت صراعاً صامتاً وبارداً بعد لحظة السعادة ، فاشطبها بقوة بلون ضار لأنستذكر علاقاتها النهائية ، وأرددتها وعيناي مغمضتان . وأمام انفجار المعنى كنت أحشى الفهم ، خشية أن أترك هناك روحي . الفهم كان الموت النهائي ، فـ«كنتُ أكتفي بالإعکاسات الأكثر غموضاً وخداعاً . ومثل أهل الكهف كانت الكلمات تولد في الرغبة ، تواكب خطواتي ، ويضاعف صداتها إلهامي .

عبد الكبير الخطيب ، الذاكرة المنشورة ،

دار دونوويل ، باريس ، ١٩٧١ .

## ٣ - السيدة ذات التوب العظمى

## لينا بوراوي

لينا بوراوي ، رواية جزائرية شابة ولدت عام ١٩٦٧ ، وحصلت على جائزة الكتاب " انتر " (inter) عام ١٩٩١ عن روايتها الأولى " المتناسقة المحرمة " وهي نقد لاذع للمجتمع الجزائري التقليدي . روايتها الثانية " لكمة مينة " ١٩٩٢ ، تشرح مسألة الموت بمعزل عن ثوابت تاريخية محددة . إنها طريقة للتحدث عن المجتمعات المعاصرة والفراغ الذي يشعر به الفرد المتعطش للحب وللذكرىيات " لكمة مينة " هي نقطة انطلاق عنف جديد يهاجم العنف الوجودي ذاته .

(حارسة احدى المقابر تروي لنا قصتها . وهي تحاول في هذا المقطع أن تشرح الأسباب التي دفعتها إلى تفضيل المقابر على الأماكن المأهولة بالحياة )

إن الفتى مع الموت تعود إلى أيام الصغر . ولاعلاقة لها بأي شعور مرضي مفرط وإنما بوعيي بنهاية الأشياء وعلى وجه التحديد بنهايتي أنا . جسدي الطفولي كان يختزن وحده كل العلامات الأكيدة التي تشير إلى وجود عاهة كبيرة . كنت أشعر تحت يدي بوجود عضو هش يتراقص ويضبط الإيقاع لزمن ، وبقية الأعضاء تمتلئ بصمت ، حتى درجة الإعياء ، تحت تأثير تدفق الدم . تمتصل من جسدي غفلة مني وتتفق سرًا فيما بينها للإعلان عن مرض قريب . أما البشرة ، فقد كانت تسخر تماماً من ذكري أول حبة ولا تكف عن التقرن . فيما بعد ، هجرتني جيوب الحياة هذه دون سابق إنذار . لا تاريخ ولا رسالة ، وكان علي بدوري السقوط في خندق مليء بالظلال والأسرار . وقررت أن أهرب من المفاجأة بإقامة علاقة مع سيدة تلبس ثوباً عظيمياً وتسجل حساباتها بكل جدية على مفكرة سوداء متحركة الأوراق . قبيل أنها كانت تتسع قرب المستشفيات والمشارح والمقابر ، وحول الموانئ والمستودعات

المشبوهة. أما أنا ، فقد عثرت عليها في وسط بحيرة ، كانت تنشر شعرها المالح وتمشي على الماء كحصان بحر مولع بالضربات الممنوعة . سحرني اللحن الذي كانت تعزفه على مزمارها الهندي قبل أن توجه ضربتها ، كنت أحب الأعيبها وخفتها وطريقتها الفجة في الوصول إلى الناس . كانت تفوح برائحة الفوسفور والضراوة والغبار والعبث . كنت أمد رأسي تحت قدميها الخشبيتين ، وبحكم العادة ، صرت أعرف دائمًا أين أجدها .

نينا بوراوي ، لكتمة ميته ،  
غاليمار ، باريس ، ١٩٩٢ .

## ٣ - صمدت الضفاف

## لليلي صبار

ولدت ليلى صبار في ١٩٤١ شرين الثاني عام ١٩٤١ ، في أفلو ، من أب جزائري (كان معلم مدرسة) وأم فرنسية . عاشت سبعة عشر عاماً في الجزائر وتقيم حالياً في فرنسا منذ عدة أعوام . كاتبة غزيرة الإنتاج في مجال المقالة والرواية والقصة القصيرة . بدأت ليلى صبار الكتابة في الثمانينات ، واهتمت على وجه الخصوص بأوضاع المرأة المهاجرة في المغترب ، نشرت العديد من المقالات والروايات منها : " يقتلون الفتيات الصغيرات (١٩٨٠)" ، " شاي أفريقي الصيني الأخضر (١٩٨٤)" ، " تكلم يا ولدي ، تحدث إلى أمك (١٩٨٤)" ، وقد نشرت ليلى صبار في عدد من المجلات مثل "الأزمنة الحديثة" ، و " بلا حدود" .

(في مكان ماجنوب فرنسا ، كان الرجل يصعد مجرى النهر كما يستعيد المرء سيرة حياته في حضور الموت المحقق . فتنداعى الذكريات الآتية من هناك ، من أرض الوطن على ضفة المتوسط الأخرى . )

خرج الرجل من الملهم الليلي ومشى على ضفة النهر ، في صباح صيفي بعد طلوع الفجر بقليل . حدثه رجل غريب بلغته دون تردد ، وطلب منه ناراً . بقيا صامتين فترة طويلة ، جنباً إلى جنب ، يسيران بنفس الخطى . وببدأ الرجل يتكلم بعد أن قطعوا الجسر ، كما لو كان يحدث نفسه ، أحياناً كانت سنتونوا تمر قرب أقدامهما لتنقطع ريشة آتية من مكان ما ، أو زغباً ناعماً تركه بط بري في فصل آخر من السنة . تحدث عن صديق طفولته ، وكيف كانت يذهبان إلى المدرسة معاً ، ويرعيان الحيوانات على الجبال أثناء الصيف ، وكيف افترقا أثناء الحرب وعدا فالتفقا في نفس الفرقـة ، كاد أحدهما أن يقضـي في الأدغال مع المقاومة والأخر في السجن حيث ساعدـه صديقه حتى تحرـير

البلاد التي لم يمكثا فيها . لم يجتازا البحر على السفينة ذاتها لكنهما التقى على الأرض الأخرى . عاشا كأخين لأكثر من نصف قرن وهما صديقه يهم بمعادرته . أخبروه أنه في المستشفى يحتضر ، ولم يكن يعلم بمرضه المميت ، لم يتمكن من التحدث إليه ، عندما ذهب إلى الجناح الذي نقلوه إليه بحالة إسعاف ، لم يكن واعياً ، أتراه يستعيد وعيه ؟ اعتقد أن نعم ، بسبب الشمس ، والسماء الصافية في أول أيام الصيف . اقترب منه ، كانت الممرضة قد غادرت وأغلقت الباب ، وجلس بالقرب منه وانحنى فوق أذنه ، وتلاعده مرات صلاة الموتى بلغة الجبال ، بلغة الطفولة الخشنة بعيداً عن السهول والمدن ، وتمت تلك الكلمات المقدسة الممزوجة بكلمات الرعاة .

ليلي صبار ، صمت الضفاف ،  
دارستوك ، باريس ، ١٩٩٣ .

## الماء البارد المحروس

صلاح ستيتية (لبنان)

■ ترجمة : نبيل أبو صعب ■

ولد في بيروت عام ١٩٢٩ . درس الحقوق والآداب وعلم الاجتماع . في عام ١٩٥٦ أسس وأدار اسبوعية ثقافية باللغة الفرنسية "الشرق الأدبي" ظلت طيلة سنوات عديدة كاشفاً ومُظهراً لقيم الحضارية الجديدة في لبنان وفي العالم العربي .

تعاون مع عدة مجلات أدبية فرنسية . يعمل في السلك الدبلوماسي ويعيش في باريس .

إن نشاط صلاح ستيتية الأدبي كلّه موسوم بالاستحواذ الشعري . وسواء كان شاعراً أم ناقداً أم كاتب مقالة فإن لغة الشعر المتاجحة هي ما تستوقف في النهاية انتباهاً متطلباً ، شغوفاً بالكشف خلف المظاهر الخارجية وفيما وراء الكلمات بما اسماه نوفاليس تسمية غامضة "بالصورة" .

الصورة ، أ تكون هي ذاك المكان غير القابل للسكنى وحيث تضاعف فيه العالم الغزيرة تذوب في جوهرها المشع - ليس الذهني بل المحسوس - الذي تفيض عنه كما تفيض عن مصدر واحد "الحقائق" المرئية ، واسقطها في التخييل ، والرموز العديدة - كلمات وعلامات - التي تصوغها ؟

## ■ نصوص أدبية فرنكوفونية ■

عن هذا الشاعر ، كتب سيرج بريندو أنه " سجل اسمه في التقليد العربي للشعر العالمي - وعلى الأخص في فرنسا وللشعر الذي يمكن أن يقودنا من دى بيللي وموريس سيف إلى إيف بونفوا مروراً بما لارمييه وفاليري وبير جان جوف " .

في عام ١٩٧٣ حصل صلاح سليمية على جائزة الصداقة الفرنسية العربية عن عمله "حملة النار" .

ببليوغرافيا :

### - أعمال رئيسية :

- "حورية الجرذان" مع رسوم لروجييه - ادغار جيلييه . باريس C . H . ١٩٦٥ .

- "حملة النار" ومحاولات أخرى . باريس ، غاليمار ، ١٩٧٢ .

- "الموت / النحل" . باريس ، هيرن ، ١٩٧٢ .

- "ماء البارد المحروس" . باريس ، غاليمار ، ١٩٧٣ .

### - المراجع :

- سليم أبو : "الثنائية اللغوية العربية - الفرنسية ، في لبنان" . باريس مطبوعات فرنسا الجامعية ١٩٦٢ .

- اندرية ببير ماتديارغ : "ماء البارد المحروس ، في مجلة التوفيق أوبرس فاتور العدد ٤٥٢ ، تاريخ ٩٧٣/٧/٩" .

- سيرج بريندو : "الشعر المعاصر باللغة الفرنسية منذ ١٩٤٥" .

باريس ، منشورات سان جرمان دوبرى ١٩٦٣ .

- بيير روبان الماء البارد المحروس في مجلة نقد critique نيسان

. ١٩٧٤

مقطع من مجموعة : "الماء البارد المحروس "

(باريس غاليمار ١٩٧٣ )

الحمام ، الزوار النهاريون

لها المكان الظهور بظلالة الفقرة

قرروا أن الخلاص سيكون

للخيول المرتجفة من الضوء

حينئذ انسحبت الضجة من الضجيج

والوحدة ضربت بمطرقة

البرونز والرخام أبناء عم الزمان

وسط جمال الزمان ، حفظ العهد

لكن بطاقة النهار وصلاتها

مع التجليات الأكثر ليلية

انتقد من التوهج هذا المكان

لكوكب في حزن الكمان ؟

■ ■

## معلومات عن الفرنكوفونية

■ إعداد : جمال شحيد ■

### بعض التواريخ المهمة في

### الحركة الفرنكوفونية

- ١٨٨٠ - لأول مرة ظهرت كلمة "فرنكوفونية" في نص للجغرافي الفرنسي أونيزييم ركلو (١٨٣٧ - ١٩١٦)
- ١٩٥٠ - إنشاء الاتحاد الدولي للصحفيين والصحافة المكتوبة بالفرنسية . وهو أول منظمة فرنكوفونية (وتضم الآن عام ١٩٩٦ ألفي صحفي ينتمون إلى ٨٠ بلداً) .
- ١٩٦٠ - إنشاء رابطة تضم البلدان المستقلة حديثاً عن فرنسا والتي كانت ترغب في مواصلة علاقاتها اللغوية والثقافية مع فرنسا . وأنشأتها شخصيات مهمة مثل همانى ديواري ، والحبيب بورقيبة ، ونورودوم سيها نوك ، ولبيوبولد سنغور.
- وعقدت مؤتمرات وزراء التربية الوطنية ووزراء الرياضة والشباب . وأحدثت منظمة الأوييلف .
- ١٩٦٥ - توقيع كل من فرنسا وكينيا على برنامج للتعاون في مجال التربية .
- ١٩٦٦ - تشكيل اللجنة العليا للدفاع عن اللغة الفرنسية ونشرها .
- ١٩٦٧ - إنشاء الجمعية الدولية للبرلمانيين الناطقين بالفرنسية .
- ١٩٦٩ - إنشاء الاتحاد الدولي لمدرسي اللغة الفرنسية .

- ١٩٧٠ - انشاء وكالة التعاون الثقافي والتقني .
- ١٩٧٥ - مطالبة الرئيس ليوبولد سنغور بعقد قمة فرنكوفونية .
- ١٩٧٧ - في كيبك اعتماد اللغة الفرنسية كلغة رسمية وحيدة في الأقاليم .
- ١٩٧٩ - انشاء الجمعية الدولية لمحافظي العواصم والمدن الكبرى الناطقة جزئياً أو كلياً بالفرنسية .
- ١٩٨٤ - في فرنسا إحداث الهيئة العامة للغة الفرنسية وانشاء المجلس الأعلى للفرنكوفونية .
- مباشرة المحطة التلفزيونية TVD بالبث .
- ١٩٨٦ - انعقاد أول قمة فرنكوفونية في فرساي بمشاركة ٤٠ دولة . احداث وزارة الفرنكوفونية في فرنسا .
- ١٩٨٧ - انعقاد ثاني قمة فرنكوفونية في كيبك ، وانشاء أول جامعة فرنكوفونية متعددة الأطراف ساهمت فيها ٤٠ دولة .
- ١٩٨٨ - تخصيص يوم دولي في المدارس للفرنكوفونية .
- ١٩٨٩ - انعقاد القمة الفرنكوفونية الثالثة في قطر . انشاء جامعة ليوبولد سنغور الفرنكوفونية في الاسكندرية .
- ١٩٩١ - انعقاد القمة الرابعة في قصر شايو في باريس . قبول عضوية كمبوديا وبولندا ورومانيا . انشاء المجلس الدائم للفرنكوفونية الذي يضم عدداً من رؤساء الدول والحكومات .
- ١٩٩٣ - انعقاد القمة الخامسة في غراتبي في موريشيوس التي عززت التعاون بين بلدان الشمال والجنوب .
- ١٩٩٥ - انعقاد القمة السادسة في كوتونو (في بينين) وركزت على دور البلدان الفرنكوفونية في السياسة الدولية . قبول عضوية سان توما أبي برنس ومولدافيا .
- صار عدد الدول الفرنكوفونية ٤٩ دولة .
- ١٩٩٧ - ستنعقد القمة السابعة في هاتوي .

■■■

## علامات أساسية في التاريخ الأدبي للفرنكوفونية العربية

١٩١٠ - "عنتر" لشكري غانم

١٩٣٤ - "رماد" لجان عمروش

١٩٣٧ - "الحرير" لقوت القلوب

١٩٤١ - "الرجال الذين نسيهم الله" لأبيير كسيري

١٩٤٨ - "أولاد الأرض" لفرج الله حايك

١٩٥٠ - "ابن الفقير" لمولود فرعون

١٩٥٢ - "الرابية المنسية" لمولود معيري

"قصائد" لجورج شحادة

"البيت الكبير" لمحمد ديب

١٩٥٣ - "تمثال الملح" لأبيير ميمي

١٩٥٤ - "الماضي البسيط" لإدريس شرايبي

"الحريق" لمحمد ديب

"صندوق العجائب" لأحمد صفيوي

١٩٥٦ - "نجمة" لكاتب ياسين

١٩٥٧ - "الظما" لآسيا الجبار

١٩٥٩ - "أبني بيتي" لادمون جابس

"دائرة الأعمال الانتقامية" لكاتب ياسين

- ١٩٦١ - "لم يعد شارع الزهور يجib" لمالك حداد
- ١٩٦٣ - "جمهرة الألغاز" لنور الدين آبا
- ١٩٦٦ - "المضلّع النجمي" لكاتب ياسين
- ١٩٦٧ - إصدار مجلة "أنفاس" في المغرب
- ١٩٦٧ - "أغادير" لمحمد خير الدين
- ١٩٦٨ - "المؤذن" لمراد بربون
- ١٩٦٩ - "النبد" لرشيد بوجدرة
- ١٩٧٠ - "يحيى السيني الحظ" نبيل فارس
- ١٩٧١ - "الذاكرة الموشومة" لعبد الكبير خطيبى
- "مختارات من الشعر الجزائري الجديد" لجان سيناک
- ١٩٧٢ - "الحضارة أمي!" لادريس شرايبي
- ١٩٧٥ - "أجدادنا البدو" لصلاح غرمدي
- "الحالم بالأرض" لنادية توييني
- ١٩٧٧ - "هابيل" لمحمد ديب
- ١٩٧٨ - "مجنون القرية" للطاهر بن جلون
- ١٩٧٩ - "الطلسم" لعبد الوهاب مدب
- ١٩٨٠ - "نساء الجزائر في خدرهن" لآسيا الجبار
- ١٩٨٢ - "أم الربيع" لادريس شرايبي
- "مجد الرمال" لمصطفى تليلي .
- ١٩٨٣ - أخبار قلعة النفي لعبد اللطيف اللعبي

"شيخ الجبل" لحبيب تنغور

١٩٨٥ - "عين النهار" لهيني بيجي

"البيت الذي فقد جذوره" لأندريله شديد

"الحب ، الفتازيا" لآسيا الجبار

١٩٨٧ - "الليلة المقدسة" لطاهر بن جلون (جائزة غونكور)

"النورة المجرودة" لرباح بلعربي

"اختراع الصحراء" لطاهر جوت

١٩٩٠ - "شرف القبيلة" لرشيد ميموني

١٩٩١ - "نشر وشعر" لجويس منصور

١٩٩٣ - "صخرة طانيوس" لأمين المعلوف (جائزة غونكور)



## معلومات عن الفرنكوفونية

- البلدان المشاركة في مؤتمرات القمة ل الفرنكوفونية : بلجيكا ، بينين ، بلغاريا ، بوركينا فاسو ، بوروندي ، كمبوديا ، الكنرون ، كندا ، الرأس الأخضر ، أفريقيا الوسطى ، جزر القمر ، الكونغو ، ساحل العاج ، جيبوتي ، جمهورية الدومينيك ، مصر ، فرنسا ، الغابون ، غينيا ، غينيا بيساو ، غينيا الاستوائية ، هايتي ، لاوس ، لبنان ، اللوكسمبورغ ، مدغشقر ، مالي ، المغرب ، جزر موريشيوس ، موريتانيا ، مولدافيا ، موناكو ، النiger ، رومانيا ، رواندا ، سانت لوسيا ، سان توما وأي برنس ، السنغال ، جزر السييشيل ، سويسرا ، ت Chad ، تونس ، فانواتو ، فيتنام ، زائير .

- الولايات المشاركة كضيف :

ولاية لويزيانا (الولايات المتحدة) ، ولاية فال داوسن (إيطاليا) .

- البلدان والولايات غير المشاركة في المؤتمرات ، ولكن الفرنسية فيها تلعب دوراً متميزاً : الجزائر ، اتفولا ، أرمينيا ، الموزمبيق ، انكلترا الجديدة ، بونديشيري ، سوريا ، الأورغواي .

## مراجع عامة عن الفرنكوفونية

publications sur la Francophonie

Actes de la Cinquième Conférence des chefs d'Etat et de gouvernement des pays ayant le français en partage, Grande Baie (Maurice), 16, 17 et 18 octobre 1993. Paris ACCT, 1994. 434 p.

Dictionnaire des identités culturelles de la Francophonie, Paul Wijnands, Paris, Conseil international de la langue française, 1993. 448 p.

L'Année francophone internationale, Paris, ACCT, 1990. 319 p.

Écriture et démocratie. Les Francophones s'interrogent, actes du colloque organisé à Paris les 18 et 19 février 1993 au Centre Wallonie - Bruxelles sous la présence de Maître Roger Lallemand, Bruxelles, éditions Labor (Archives du futur), 1993. 143 p.

Etats généraux de la Francophonie scientifique, 17 février 1990, la Sorbonne Paris, avant-propos de Émile Derlin Zinsou, préface de Michel Guillou, Paris, AUPELF - UREF (Universités francophones), 1990. 348 p.

La Francophonie. Xavier Deniau, 5ème édition mise à jour, Paris, PUF, coll. « Que sais-je ? » n° 2111, 1990. 128 p.

La Francophonie, histoire, problématique, perspectives, préface de L. S. Senghor, 5ème édition revue et corrigée, Montréal, Guérin Universitaire, 1992. 426 p.

La Fra



## مواد منوعة

## مواد منوعة

- ١ - من سيرة «الحياة» إلى البيوغرافيا ، بقلم مارك فورمادولي . ت . د . شريف مفلح .
- ٢ - تأملات في السيرة الأدبية : حياة المؤلف وأعماله بقلم جورج ميسه ت . عصام مفلح .
- ٣ - مدخل للدراسة ارتكازات ومفردات الكتابة الأدبية المعاصرة ، الكتاب كمادة بقلم جورج لانزيه ومارتان غرومن ت جهينة علي حسين .
- ٤ - تسي ولماز والاتجاهات المعاصرة في المسرح العالمي الراهن - بقلم آلان . اسي . دوانر ت . عز الدين وهدان .
- ٥ - «نظريّة التلقّي» بقلم فرانك شوير فيجن - ت د . محمد خير البقاعي .

بقلم: مارك فورما روبي \*

## من سيرة "الحياة" إلى البيوغرافيا

■ ترجمة: د. شريف مفلح ■

تتسم كلمة "بيوغرافيا" ( وتعني بالعربية «ترجمة حياة» ) بالرصافة والتحديد والحداثة . وهي كغيرها من الكلمات المشتقة من أصل يوناني . تتميز بالطابع المتخصص ذي المغزى المحدد . وهي تثبت وجودها بصورة جيدة في التلخيص المجمل للمراجعات وعلى منصات المؤتمرات بين "البيولوغيا" و"البيوغرافيا" وبين الميكروبيلواغيا " و / الراديو جرافيا " وفي تلك النخبة من كلمات المعاجم التي تنتقل من لغة إلى أخرى .

إنها دائمة في المنزل في الأوقات المحددة ، في أبهاء الفنادق وقاعات المؤتمرات والمدرجات . وبالمقارنة بهذا الرواج فإن كلمة "سيرة حياة" تصير بالنسبة عفى عليها الزمن ، وتصبح كقريب معدم كتب عليه التقاعد ، ولقد اختفت هذه الكلمة في الفترة ما بين الحربين من نوافذ المكتبات ومن على أغلفة الكتب . إن حيرة اندريه موروا مؤلف " جوانب البيوغرافيا " هي علامة تحول : فقد تأرجح بين "حياة درزانيلي" ( ١٩٢٧ ) وآرييل أو حياة شيلي " ( ١٩٢٣ ) و " برومبوس أو حياة بلزاك " ( ١٩٢٥ ) و " بيرون " ١٩٣٠ .

وإننا لنشعر بأن تعبير "حياة" - أو سيرة حياة - كان في طريقه لإخلاء موقعه باسم ملائم أو لشكل مجازي ، مع أن موقف الكلمة كان جيداً وأصلها نبيل يرجع لللاتينية ومهميّة مثل سيد في طبقته كهؤلاء المسيئين

الكولونييين الذين زعموا أن تيتوس ليفي قد ذكر أسلافهم . على أن أصلها أكثر قدماً من ذلك ، إذا ذكرنا أن معناها المجازي والأدبي في اللغة اللاتينية هو ترجمة الكلمة اليونانية "لبيو" أي "حياة" التي كان الهيلينيون - الذين ابتكروا هذا النوع الأدبي والذين كانوا أكثر حذفه منا في استخدامهم للغة راضين عن استخدامها حتى النهاية . وطبقاً لـ "لידل سكوت" فإن تعبير "البيوغرافيا" لم يكن موجوداً في العصور القديمة إلا عندما وضعها "داماسكيوس" فيلسوف الأفلاطونية الجديدة في فترتها المتأخرة محل التداول ، مع بداية أفول الامبراطورية الرومانية فيما بين القرن الخامس والقرن السادس بعد الميلاد ومع بزوغ العصر الوسيط . وقد بدأ إدخاله إلى اللغة الحديثة في الرابع الأخير من القرن السابع عشر عندما كانت الترجمة الإساتية لعصر النهضة تقترب من نهايتها ، لتبدأ حركة التنوير في البزوغ . وبدأت تلك الكلمة المشؤمة صعوداً بطيناً تأخر كثيراً : إذ لم تدخل حيز الاستخدام خارج نطاق دوائر المهتمين بالآثار والكتب القديمة حتى القرن التاسع عشر . أما الكلمة القديمة "سيرة حياة" فقد احتفظت - بكل فخر - بأهميتها حتى عشرينات قرننا الحالي ، وخاصة في اللغة المحافظة المستخدمة في عناوين الأعمال الأدبية . وقد أدى المحو النهائي لهذه الكلمة لصالح كلمة "بيوغرافيا" إلى ظهور كلمة "مذكرات" أو كلمة "اعترافات" التي تحولت إلى "أتوبيوغرافي" أي السيرة الذاتية التي يكتبها صاحب السيرة ، بينما اكتسبت الكلمة (هبيوغرافيا) "سيرة القديسين" - دون أن تكتسب القدرة على فرض نفسها في مجال الاستخدام - مزيداً من الأهمية والمصداقية بعيداً عن عبارة "حياة القديسين" .

والواقع أن "سيرة حياة" (LIVES) ازدهرت في العهد السعيد لمهنة الأدب وبلغت في ظل هذه التسمية الكريمة أعلى مستوى لها ، ولعل رينوفون كان سير حياته مونتان الذي وضع ، في مقاله "سير الحياة" سير الحياة والمذكرات ضمن قراءاته المفضلة .

فقد كتب يقول "المؤرخون هم غاياتي القوية ، فهم ممتعون ومريحةون .

ثم إن الإنسان الذي أسعى بعامة إلى معرفته ، يبدو ثمة أكثر حيوية ، وأكمل في الصفات منه في أي مجال آخر : تنوع أحواله الداخلية حقيقتها ، جملة وتفصيلاً ، وتبالين وسائل تجمعه ، والحوادث التي تنهده ..... على أن أولئك الذين يكتبون في "السير" ربما يهتمون بالنصائح أكثر مما يستمتعون بالأحداث ، وبما يخرج من الناطن أكثر بما يحدث بالخارج ، هؤلاء ، هم الذين أقدّرهم أحسن تقدير . هذا على أية حال هو السبب في أن "بلوتارك" هو الذي يشغل كل اهتمامي . وإني لشديد الأسف لأنه ليس عندنا إثنا عشر من أمثال ديوجين لايروس Diogenes Lacreos ، أو لأنه لم يكن أكثر انتشاراً ، أو أقرب إلى الأسماع ، ذلك لأنني لأفكر في حياة هؤلاء المربيين العظام للعالم بفضل أقل من فضولي في تقدير تنوع مبادئهم ، وتصوراتهم المبدعة ..

وقد وضع مونتاني "السير المتوازية" لبلوتارك في مرتبة أعلى من الكتاب المسهب "تاریخ لبولیوس" كما فضل "سير حياة" الفلاسفة لدیوجینیز لایریتوس على أعمال هؤلاء الفلاسفة المعلمین ذاتها . وتتسق المفارقة مع فكرة المقالات ومع عبرة العصور القديمة كما رأها مونتاني ، فمصدر الوحي والإلهام لدى كل مؤلفي وقراء "سير الحياة" هي "أبو الهول" الذي ظهر أمام أوديب على بوابات طيبة ودعاه لكي يحل لغزاً ، وكانت كلمات اللغز هي سيرة حياة رجل من الميلاد حتى الموت . وهكذا هي وحدة الزمان . المعيار القياسي للفن الاغريقي - لدى ثوکیدیدس المؤرخ كما هي لدى سوفو كلیس الكاتب المسرحي - إن "سيرة حياة" هي لو جاز التعبير ، وحدة القياس في أبسط مراحلها وأكثرها مقاومة ، وأكثرها أساسية ، ولكنها وحدة تعقب وفاة المرء . وقد تصور أوديب بحله لغز الكلمة أنه سيد الموقف ولكنه واقع بين قبضة مخالب خفية أخطر من مخالب ذلك الكائن الخرافى "سفنكس" ، وهي مخالب الزمن . إن اللغز الذي طرح عليه عام جداً لا يخفى اللغز الآخر الذي سيمنحه الزمن وحده - في مناسبتين - الجواب : من حياة أوديب ذاته التي مازالت معلقة ، وعندما يواجه بسفنكس يكتشف بطريقة عامة ومجردة أن

الشأن العظيم للمرء ، ومقاييسه هو "البيو" أي دورة الحياة الكاملة التي يسمح لها بها . هذه الحياة ، المليئة بالمفاجآت ، لا يجب أن يكتبها رجل أقل من سوفوكليس ، وقد احتاج سوفوكليس إلى تراجيديتين لكي يسجل كل صدماتها . من ناحية أخرى ، وقد تكون "سيرة الحياة" نوع أدبي بسيطة وأولية بالمقارنة مع "أوديب ملكا" و "أوديب في كولونا" ، ومع ذلك فهي تلعب دورها في المفهوم التراجيدي . فاندرااما تشتمل على "أبيسود" (حلقة مشهدية) واحد فقط : التراجيديا . و "سيرة حياة" تشمل المجرى الكامل لدورة حياة ، فهي تتبنى وجهة النظر الوحيدة المتاحة أمامنا بعد ما يسئل الموت ستاره لنرى المنطق العضوي للمصير والسمات المميزة لشخصية ما . وما يثير الدهشة في أوديب أن له حياته إداهما لعرف أعمى والأخرى لأعمى ذو بصيرة ، إداهما ختمت بالموت في العالم المدرك والأخرى ختمت بيقظة في العالم غير المدرك . إن "بيو" أي الحياة ، مقاييس ولكن هذا المقاييس مثل مجموعة من اتصانديق المتدخلة . فدورة الحياة تجلب معها دورات أصغر لها اكتمالها العضوي الخاص . وتتردد في وئام بين التكرار أو الاختلاف مع الدوائر السابقة ، الخاصة بالأباء ، ومثلاً لذلك : "حياة أوديب" تشمل حياة لايوس وجوكاستا وانتيرون . ولا يوجد شيء لافت للنظر في "حياة كاليجولا" لسويتونيوس أكثر من إقحام الإعجاب والحب للشعب الروماني ، في بداية الرصيد المختصر "حياة أجريكولا" والد كاليجولا ، الذي كان تفوقه الإنساني ، والتراجيدي قد سبق روایته بواسطة تاكينوس . إن النقيضة التي تجمع بين "أجريكولا" و "كاليجولا" يمكن أن تمثل صورة هزلية لجلاد والديه . وعلى ذلك فإن "سيرة الحياة" هي نوع من التداخل الزمني تستقر داخله أجيال عديدة ، وتمثل المقارنة بينهم موضوعاً للإعκاسات لainضـبـ بالـنـسـبـةـ لـأـيـ شـخـصـ وهذاـ هوـ الـوضـعـ بـالـنـسـبـةـ لـأـيـ قـارـئـ يـحـتلـ تـدـاخـلـ زـمـنـياـ آـخـرـ يـتـلـاعـمـ مـعـهـ . لقد أخذ مونتان حريته مع بلوتارك وديوجينيس ليريتوس : فمر سريعاً بالزمن وتوقف صامداً عند ضغطه . لقد ألف كتابيه "سيرة الحياة المتوازية" و "سيرة حياة الفلسفـةـ" ،

وفي أكثر تدويناته النثرية حصافة تفادي مفاجآت أوديب بأن سارع يجعل ذاته "سوفوكليسه" ذاته . وهل كان لمثل هذه الأنواع الأدبية في بداياتها نفس على أحد شواهد القبور . فالجبايات تمثل ، في طريق هذه الأنواع ، مجموعات هائلة من "سيرة الحياة" بأجيالها المترادفة جنباً إلى جنب . ويخفي تشتت وتتنوع المدافن رتابة المستطيل الذي يمثل مقياس كل منهم والمبني على أساس حجم الجسم البشري . إنه وحدهم في المكان . وهناك قليل من الأنواع الأدبية ذات محيطات طبيعية مثل تلك التي للحياة وذات موضوع شامل معرض للتغيرات والتشابكات اللاهانية . ومن العلاقات المنثرة بالموت المحقق لشخص الاستعاضة بالسيرة الذاتية عن الحياة .

إن مؤلفي السير الاثنين ذكرهما مونتان قد كتبوا مجموعات منها وصلت إلينا دون أن تمس . أمام أعمال الآخرين الذين لم يذكرهم "الرجل اللامعين" بقلم كورنيليوس ، و "سيرة حياة القياصرة الائتي عشر" بقلم سويتونيوس ، و "سيرة السوفيسطانيين" بقلم نيلوستراتوس ، فقد أبقيت أيضاً على حطام أدب العصور القديمة . ولكن من المؤكد أن الأقدمين كتبوا المجموعات على نفس الطراز في وقت مبكر جداً . بداية من القرن الرابع قبل الميلاد ، وبغزاره في المرحلة الهيلانية . وقد نظمت تلك الأعمال طبقاً للمهن : القادة ورجال الدولة ، الخطباء وال فلاسفة ، الرسامين والشعراء . إن السير أوفر وأغزر من التواريخ التي أفردت لقادة الحرب والحكم . فقد اعترفت بخلود الرجال المتفوقين في المسائل الذهنية . وهذا يشد الانتباه إلى أهمية المهنة بالنسبة لسير الحياة في العصور القديمة .

وتتخذ دورة الحياة شكلاً اجتماعياً في "لحمة عن المهنة" . ولأوديب نفسه نصيب من ذلك عندما يصبح ملكاً . إن حق الحياة - المشاع لكل البشر - يكتشف ويجد مقياسه الحاسم من خلال المهنة وحدها . ولو أن دورة الحياة حيث مؤلف السير على الاهتمام بالنسب والعائلة والتاريخ الطبيعي للشخصيات ، فإن مهنتهم ترشده إلى تصوير تعليمهم ومناسباتهم وتصرفاتهم وأعمالهم

ونجاحاتهم وإخفاقاتهم تصويراً حياً . وهذه المنارات الهدادية تمثل علامات كثيرة على طريق إدراك فضائل العقول والنمط الإنساني الذي ينسجم معها . إن سير حياة تلك الفضائل المهنية المختلفة تشكل بالنسبة لطموحاتهم الجديدة مجتمعاً مختاراً وتجميناً مثالياً للنماذج أو شهوداً يتم دعوه أحدهم لكي يتخذ مكانه . وإن فقرة من بحث لـ "دي سابلايم" تقدمنا - برفقة المؤلف الطموح - إلى دائرة الكتاب الطموحين : وعلى ذلك ، وبالنسبة لنا أيضاً ، فإننا حين نستغل في علم يتطلب ارتفاعاً في الأسلوب وسمواً في المشاعر ، فمن المستحسن أن نتصور بالفker مايلي : "كيف كان من المحتمل أن يقول هوميروس عند الافتضاء الشيء نفسه ؟ وبأية رفعة كان في وسع أفلاطون ، أو ديموستينيس أن يعبر عن هذا الشيء ، أو ثوسيويديس في التاريخ ؟" . هذه الشخصيات المشهورة ، لأنها تتفوق علينا في مضمار المنافسة ، ولأنها تنير لنا الطريق ، وكأنها مشاعل ، فإنها تسمى بشكل مبارراً واحنا إلى الغلى التي تخيلها ؟ فضلاً عن هذا ، فإن كان الشيء الآخر هو الذي تتمثله عقولنا : "فكيف يفهم هوميروس "لو كان حاضراً ، أو ديموستينيس هذا الشيء الذي أقوله ؟ وأي طابع يتركه في نفوسهم ؟ إنها في الواقع لتجربة عظيمة أن نفترض مسبقاً لتعبراتنا الخاصة مثل هذه المحكمة ، وأمام هؤلاء الأبطال العظام المدعوين كقضاة وشهود ليتظهروا بأنهم يفهمون مانكتبه" .

إن حياة وعمل "رجل شهير" ينظر إليهما هنا على أنهما شخص حي ، بوصفهما حضوراً لنظام أعلى ، متجاوز للزمن ، ولكن الحوار معه إجراء ممكн ، وهذه الأشباح النموذجية مجتمعة في محكمة ، على خشبة المسرح - كما فوق جبل برناسوس الذي صوره رفائيل أو بوسين - مثيرة للرعب ولكنها على استعداد للترحيب بأولئك الأحياء الذين سوف سيتمكنون بدرورهم من قهر الزمن . وقد أمعنا النظر في موسوعية أرسسطو وفي رغبتها في التسجيل الكامل للحقيقة وفي دفع اليونانيين إلى فهم مجموعات من السير المتفقة مع المهن العظيمة في المدينة ، ولكنه من الواضح أن هذه الرغبة في التصنيف والبيان

غير متعارضة مع الرغبة الأكثر تأثيراً في خلق بيئه اصلاحية ، وعالم من النماذج والأمثلة التي تخزن الخبرة المكتسبة من قبل الإنسانية . إن "السير" ليست بطاقات تعريفية سهلة . فهي معدة - وبغض النظر عن اهتمام الفيلسوف بالتنوع في كل شيء إنساني - من أجل الحرف اليقظ ، المهم بتجهيزه مسیرته الخاصة بالأخذ في الحسبان ما هو أكثر تمثيلاً لأجداده ، هذه النهاية المشكلة للسير مازالت أكثر وضوحاً في نوع أدبي مشابه هو "التأبين" . ومع هذا النوع ، ننتقل من الطراز البسيط لقص السير إلى نموذج أكثر براعة وتنمية . ونترك الحقيقة المدققة ونرتفع إلى المعالجة المثالية . ويظهر قدر معين من الأفلاطونية لكي تعلق الحياة الشخصية إلى ذروة نموذج رائع مثير للإعجاب . إن المسافة بين النوعين الأدبيين ليست هائلة ، "فالسير المتوازية" لبلوبارك أيضاً سير نموذجية ، مروراً بالفضائل التي يتبعها أبطال بلوبارك . أما سير سيوتونيوس - وبدون استبعاد أي شيء من تفوق قيصر أو أغسطس - فلاتخفي الرذائل والإسراف المرضي لمسوخهم المقدسة الأخرى عشر .

سيوتونيوس يثير كلاً من الاعجاب والاشمئزاز لدى قارئه ، وهو يشجع بشكل متعدد الإدراك الإنساني . وتسجل سلسلة تلك الأباطرة - بنجاحاتهم الأولى ولكن أيضاً بالأثر المترامي الذي تركته السلطة المطلقة في العيوب الخاصة بطبعتهم البشرية - المديح للامبراطور الراشد ذي الخبرة ، على سيطرته على أعصابه والذي سيصبح في النهاية "مسرة النوع الإنساني" وباختصار ، فإن صورة تراجان تظهر مثل الفاكهة الناضجة بالنسبة لسير أولئك الآتني عشر الذين لم ينضجوا بعد . أما هارديان ، الامبراطور الحاكم والذي أهدي له سيوتونيوس سيرة ، فهو أيضاً قارئه المثالى ، الذي استفاد من كل دروس تلمُّس طريق أجداده .

ترتبط السيرة بالمديح هنا بطريقة مفارقة ، محدثة في الثقافة الإنسانية ، ذلك الإسجام الداخلي الجذاب مع كل المهن ، ولكن الإسجام الأكبر يكون مع "معلم العالم" . ولا تتصف فصائل السير المهنية بنسیان أن التدريب على مهنة ما يفترض أولاً أن المهنة تعنى أن تصبح رجلاً .

إن السيرة تضع مقاييساً غير منكافي للزمن ولكنه مقاييس مشتركة لكل الرجال ، وتصبح إذن مرجعاً أساسياً ومعياراً للإنسانية يكون لاتهابه أو الاستخفاف به عقابه التراجيدي والضروري . وهذا المعيار سواء تحقق بشكل كبير أو صغير ، أو فقد بشكل كبير أو صغير ، يتجاوز الاختلافات في العصور والأنظمة والبشر ، التي يصر عليها مؤلف "توارييخ" مثل تاكينوس . فالسير لا تعرف أي تقدم أو تدهور . إنها تنويات كثيرة جداً حول نفس النموذج ، أي قدر الإنسان ما بين ميلاده وموته . وهذا الترقب ليس له عمر ولا بد ، وعلى ذلك فإن شكل "سير الحياة" يصبح ملتقى حيث مركزه كل مكان ومحطيه اللامكان وحيث يدعى البشر - الممثلون المحتشدون للأجيال السابقة - للانقاء خارج الزمن . وعدم أهمية تقسيم السير زمنياً أو جغرافياً يجعل كل أبطالها نماذج وضيوفاً في المأدبة نفسها . وعندما يقدم مؤلفو السير أحاديث شخصياتهم التي أجروها - فيما يبدو - أثناء حياتهم ، لماذا لا تخيل محادثات قد يكونون أجروها بين بعضهم البعض في رياض الفردوس حيث تقابلوا بعد موتهم ؟ إن أدب "حوار الموتى" الذي سيصوروه فيلتون بعد نوسيان والذي مارسه مونتان قبل أن يبيح "الرسائل" يمثل إزهار السير المتوازية وقد بلغ النضج .

تشكل "السير" و "المذكرات" و "حوارات الموتى" - خلف الزمن التاريخي وأحداثه - الطبيعة البشرية وقد نجحت في اختبار "الحياة" وأصبحت مؤهلاً لتقديم شهادتها تجاه الأحياء "المستغرفين" في جو حياتهم الخاصة المشحون بالآثار والتربّ . وقد نقول إن القدماء لم يخترعوا التاريخ ، والذي تمثل روایاته تجريداً مستمدًا من شكل "سيرة الحياة" . كما كان التاريخ المسيحي المقدس بالفعل وقد يكون الأمر أكثر من ذلك بالنسبة للتاريخ الفلسفى لحركة التنوير وهيجيل . ويكتب التاريخ القديم روایاته في زمن دوري ينسجم في حياة البشر مع إيقاع أطوار الحياة الإنسانية الخاصة بالفصول والدورات الكونية . كل شيء يولد ويموت ويتحول تحولاً كاملاً في دورة جديدة ، إن قاتل

"سيرة الحياة" يوضع أيضاً في التاريخ القديم ويقدم في الوقت نفسه نموذجه المصغر ومعياره المقبول .

ومهما كانت "السير" متساوية بين بعضها البعض فيما يتعلق بالعصر والموت ، فهي تحفظ بامتياز الوصول إلى الخلود من أجل عدد قليل من النخبة . كيف يتم اختيار هذه النخبة ؟ إن مجموعها يمثل الإنسانية بصورة مصغرة ، ولكن طبقاً لأي نظريات في الاختبار ؟ لابد أن يكون هناك إجماع على المنتخبين ، وقبل أي شيء المعاصرين ، ثم يجب أن تصدق الأجيال التالية على اختبارهم .

ولكي يكون لامرئ الحق في "سيرة" من المفترض مقدماً أن يقر هذا الحق بالإجماع من قبل مجموعة من الرجال في استفتاء عام . ومن المفترض أن يرفع هذا إلى هيئة منتخبة ، لها موهبة أكيدة ومعصومة تمكناها من ان تدرك - بطريقة أو بأخرى - من من بين الصفوف يعد نموذجاً للإنسانية ، وبكلمات أخرى تمر الشخصيات باختبار "الحياة" في ظل ظروف نموذجية . ولا يملك كاتب "السيرة" السلطة في جعل بطله عظيماً إنه فقط ينفذ قراراً مضمراً ، فهل يمكن أن يدعى أنه "مشهور" حتى لو كانت لديه أسباب وجيهة جداً . لو أنه يدعى فقط مaimlieh عليه ضميره ؟ فعظمة أرسطو لم تكن لتعد كذلك أو حتى لم يكن ليعتبر نفسه كذلك لو أن الجمهور العام لم يعترف به كنموذج عظيم . هذا لا يعني أنه الأفضل أخلاقياً ، ولكن يعني أن رؤيته للخير في بعض الحالات وللشر في حالات أخرى تعلو فوق الشكوك . ولو أن شهرته نجت من محك الموت والنسيان ، نستطيع أن نعترف بأن ترشيح "سيرته" قد أقر . وفي هذه المرحلة ، نستطيع أن نتنبأ أنه عاجلاً أو آجلاً سوف تكتب سيرته ، بصورة من خلال الموروث الشفهي بواسطة تصويب جماعي . وهناك شيء عویض وغامض ، خاصة بالنسبة لنا اليوم ، في هذا النوع من الاقتراع المباشر التقائي والمتضمن لدرجة من الثقة التي تقدم منذ زمن بعيد التغير المتواصل في الآراء الإنسانية . إن عدد المدن اليونانية في العصر القديم

المدافعة عن حقها في شرف كونها موضع ميلاد "هومر" تزيد طبيعة شهرته والتي لا سبيل للشك فيها ، وحقه في اعتباره على رأس قائمة معظم الشعراء اللامعين ، وبذلك يكون على رأس قائمة الرجال المستحقين "السيرة" ويكون من الخطأ الاعتقاد أن "القياصرة" الآتى عشر ' لسيوتونيوس استحقوا سيرهم بفضل السخط أو أن ميلادهم وضعهم على رأس الامبراطورية . إن النظام الأساسي للسير ليس فيه شيء من المذهب الأوتوماتيكي الروتيني . فبالنسبة لسيوتونيوس ، لكي ينجز عمله ، كان عليه أن يتم الموافقة على هؤلاء الآتى عشر والاستفباء عليهم للمرة الثانية ، لا قادة الإمبراطورية ولكن كممثلي اسطوريين ومميزين بشكل خاص للإنسانية ، خاضعين بشخصياتهم لاختبار سلطة جديدة في روما ، لاهي سلطة ملكية ولا جمهورية وهذا القانون الخاص بالتصويت الجماعي والذي يقيد مؤلف السير المكتوبة نفسه ببنوده لم تلغه المسيحية . فالاقرار كان يتم في الكنيسة القديمة (وببناء عليه الادراج في قائمة سير القديسين والشهداء ) من خلال التصويت التهليلي في اجتماع لكنيسة تم الموافقة فيه بالإجماع . وفيما بعد ، سوف يتخذ الاعتراف الرسمي "سمعة قدسية" مؤكدة بالإجماع ، ومعجزات معلنة على الملأ في ظل كل حقوق المتوفين لكي يعدوا ضمن القديسين . إن الديمقراطية المباشرة الوحيدة منذ ديمقراطية إثينا التي عملت حتى يومنا الحالي بدون انقطاع وفي ظل قبول عام ، هي الديمقراطية التي خصصت اجتماع ممثلي الإنسانية من أجل "البانتيوس" أو البارناسوس " أو "الفردوس" . وحتى الاستبطان المسيحي واتجاهه للإنقاذ الفردي - الذي لم يذبل مع موضوعية الاستفباء على التمجيد والتمنوذجية - يشكل مقدمة لامرء منها لأي مدخل إلى مملكة "السير" المتعالية . ومع أن الأرسطوية فلسفة متضمنة للمبادئ الحاكمة لنظام السير ، فإن أفلاطون والأفلاطونيين أنفسهم - قبل المسيحيين - قد قبلوا افتراضاتها بدون سؤال . ومن الحقيقي أن سocrates - وهو ميت شهير بين الأموات - قد حكمت عليه محكمة أثينية بالموت ووافق على الحكم غالبية الشعب الأثيني . وبرغم ذلك فإن

أفلاطون ومريدي سقراط كانوا قادرين على استئناف هذا الحكم في محكمة أكثر حسماً وجامعة للرأي العام . وقد تم الحصول على الإجماع على نبل سقراط ، حيث رفضته أغلبية سريعة الزوال . ولكن طبقاً لأرسطو ، فإن سمعة سقراط الرايعة في أثينا ، حتى أثناء حياته قد جعلته بالفعل واحداً من الشخصيات العظيمة المستحقة للسير . إن إدانته - بعيداً عن تعريض تلك السمعة للخطر - رفعتها إلى ذروتها رغم الانتهاء بحادث تراجيدي ومناقشتها بالإجماع ، إن رد اعتبار سقراط من خلال السير - حيث صوت كل من أفلاطون وزينوفون لصالحه - سرعان ما رفضه القضاة الذين أدانوا سقراط وأغالبية الشعب الأثيني التي وافقت على الإدانة . ولكن هذا لم يحرز الموافقة بالإجماع : فإن هذه السير المתחاورة قد صدق عليها بالإجماع في افتراض تم في أثينا نفسها واعترف الأصدقاء والأعداء على حد سواء بحقوق سقراط كرجل وفيلسوف بارز . وحتى سحب "أرسطو" فان أكدت تلك السمعة الرايعة وأن اتهام الفيلسوف يوضح أهمية شخصيته . إن الأغلبية التي اعترفت واختارت "الشخص العظيم" ليس بالضرورة إذن أن تكون إيجابية ، فقد استجابت أول الأمر لصرخات الكراهية بالإضافة إلى التصويت التهليكي . وبعد سقراط ، كان يتم تصنيف الشهداء المسيحيين أول الأمر من خلال غضب الملحدين الغبيف ، قبل أن يصبحوا كذلك بفضل إعجاب جماعة من المؤمنين .

وعلى الجانب الآخر ، فقد فر المسيح من هذا النوع من التنصيب الاستفتائي إلى مكان ريفي في الامبراطورية ، بعيداً عن مسرح الأحداث حيث يتم إبداء الرأي العام ، ولم يفز إلا بأصوات قليلة طوال حياته ، سواء لصالحه أو لغير صالحه ولكنه أصيب ببلوى إجماع من نوع آخر ، استدعى المبالغة في الزمن والمكان ، لأن أصله كان إلهياً - وليس بشرياً .

لقد نجا المسيح من أدب السير وفسلفتها ، وأخطأ كل من شتراوس ورينان ومقلديهما ، عندما أرادوا أن يضعوا "ابن البشر" بين صفوف "الرجال اللامعين" : إنه قبل أي شيء "ابن الله" .

تنعدد السيادة لكلمة "بيوجرافيا" - والتي انتصرت على تعبير "السير" - بصورة مختلفة تماماً ، كما تتبع نظاماً مخالفاً ، إن العادات القديمة ذات الصلة بـ "الرجال المشهورين" والمواثيق غير المكتوبة التي حكمت الاعتراف بهم وأيضاً الميل الشديد منذ الطفولة في الولوج إلى دائرة الانتخاب . كل هذه الديمقراطية المباشرة للحركة الإنسانية تحولت إلى ديمقراطية مساواتية حديثة تتشكل هيئتها الانتخابية من المعاصرين الأحياء فقط . ومن المحقق أن أولئك الأحياء متعددون مثل كل المجتمعات الإنسانية السابقة . لقد أعطت الديمقراطية القديمة المباشرة ثقلأً كبيراً لتصديق الأموات موافقتهم ، ولصوتهم الذي يتكرر ويتأكد من جيل إلى جيل ، بطريقة جعلت من الزمن الفاحش والمدقق الرئيسي وجعلت صوته راجحاً في قرارات المحكمين ، أما الديمقراطية المساواتية فقد نبذت الزمن - في السير - إلى مخزن النفايات التاريخية . فهي لا تعرف شيئاً عنه سوى إبنته الشابة الخالدة والمبسمة للأبد ، النشطة والمسرعة : أي الحقيقة الفعلية ، التي توقفت خلسة عن المباشرة . وما بين جماهير الناخبين المعاصرين والمواضيع المقترحة من أجل كسب تأييد هذا الجمهور ، يتوسط لكل المرشحين من أجل البيوجرافيا ، حشد من الوسطاء الذين لا يضمون على الإطلاق على إعطاء دور للتعاطف التلقائي القديم ، أي هذا الإقرار الجماعي الذي لا يقاوم والذي شكل سابقاً ثمن الشهرة . مازال أبطال السير القديمة الذين ولدوا من خلال الذاكرة الشعبية العديدة ، ينالون الاهتمام ويفجرون "البيوجرافيين" المهتمين . ولكنهم لم يعودوا سوى مجلس شيوخ قديم متهالك ، حيث يسعى العلم التاريخي المعجب بالخرافات إلى اصلاحه ، وينصب كل يوم عدداً من الممثلين الأحدث والأصغر إعجاب الجماهير الديمقراطية وعن طريق المنتخبين العظام الذين يتشكلون من يطلق عليهم : الوسطاء . ولو أنه علت بالصدفة سمعة مابدون تدخل الوسطاء وبعيداً عنهم ، يُسرعون في إخضاعهم إلى قاليهم ، حتى لا يقال أن أحد الآلهة قد تشكل بيد أخرى غير أيديهم . إنهم يرتبون الأساليب الازمة لفرض الإعجاب بالأشخاص الذين

يختارونهم ، بل وعبادتهم . ويجعلون من الأمر مسألة شرف أن يصنعوا شيئاً من لاشيء ، كما أنهم حريصون على مضاعفة النجوم بحيث لا يتحرر إدراها بشكل حقيقي ، بل يضعف الجميع . ويكتن بأسمهم الخفي في عنصر الزمن ، ومن أنهم نبذوه إلا أنه يعمل كما كان يعمل في الماضي . وهم يسخرونه من خلال نشر أبواق شهرتهم في كل مكان .

وبدلاً من نقش التأبين والروايات في السير والمذكرات وحوارات الموت بمهارة ، أحلوا المراجعة الفنية والمقابلات . وطبع حشد من البيوغرافيا الرياضية والسياسية والثقافية لرجال عظام فوق أرفف المتاجر المتنوعة استجابة للظما الشديد للسير . وبقي الظما بالرغم من تلك السير دون إشباع . ولأن الوسطاء خفوا الظما إلى حالة من الاحتياج ، جرد من حقه القديم في اختيار ما يطفئ الظما بالفعل : وهو أفضل الرجال .

وحبس مغتصبو صوت الشعب داخل أسوار الحقيقة وألقى بهم وقداً للانتخاب سريع الزوال متقلبين بين الغلو والصمم المفاجئ . وفي مصنع البيوغرافيا لا يكفي الانتاج الجاهز لمزج الوسطاء القدماء والمألفون مع مشاهير اليوم . فقد كف التاريخ عن التوازن من خلال اختبارات يارناسوس المحددة للخبرة ، حيث جمعت معايير إنسانية ضخمة تم التصديق عليها من قبل البشرية ذاتها . وأصبح الزمن كتلة مختلطة من الحقائق ، كل منها مساوية للأخرى ، وكل منها مختلفة عن الأخرى جذرياً ، إكليل من الحضارات أنتجت كلها نماذج لا يوجد بينها معيار مشترك ، ولكنها مصرة على حقها في البيوغرافيا . ولذلك تجمع الحقيقة الفعلية ، عزراء الرحمة الجديدة ، تحت عباءتها الفضفاضة المصنوعة من النيلون المطرز بالذهب هوبي الهندي وبرونكس السكير ، والشaman السييري وصاد الرؤوس . وفي هذه الـ " Whos Who " وبمدخلها التي لاحصر لها التي يستطيع أي فرد أن يحلم من خلالها أي فرد أن يحلم - من خلال نزوة لا يمكن التنبؤ بها لواسطه - بالظهور فجأة في شباك التذاكر وارتداء الزي المتألق لبيوغرافيا قياسية لموسم واحد .

إن محاولتنا أن نوسع بسخاء زائد دائرة امتياز "سيرة الحياة" يفقد الحياة ذاتها نكهتها . وحاول الوسطاء أن يتفادوا هذا الخطر بأن يمرروا كل وجه جديد من خلال ديكور مرسوم ومفتوح دائم التغير ، من المفترض أن يمثل هذا هوة 'الذات' التي من الممكن أن تفسر سيكولوجيا بشكل أكثر أو أقل عموماً ، ولكن دائماً تحت نفس الأضواء وبنفس الإضافات . كات "السير" أقل زخرفة وأيضاً أقل تنبوأ . وتظهر الفرصة والمزاج والشخصية والميل ، ولكن أيضاً المواهب والمعجزات بشكل سري ، نفاد صبر الروح الجسد وهل تكافح ضد الزمن أو تترك نفسها لتضبط بهدوء بواسطته . كان هناك نوع من النشوة في رؤية عديد من الإجابات لنفس الأسئلة ، لاعبين عديدين مختلفين في اللعبة نفسها وبقوتين غير مدركة . إنطلاقاً من الروح إلى الذات ، هنا يمكن خطر الرتابة . هذا التركيب النفسي يتکيف مع كل صور الهوية . يتمثل هذا في النماذج البيوجرافية لسارتر التي - على غرار البيوغرافيا المنتجة على نطاق واسع - لم تنجح في إظهار الذات بوضوح بالرغم من تحلياتها التي لا تنتهي .

ويصبح فلوبير وجينيه بداول جاهزة ليس بالنسبة لسارتر فحسب ولكن بالنسبة للكاتب الذي يسر غور "ذاته" بدرجة مقبولة من التشكك .

لم يلجأ سارتر لأكثر الطرق رadicالية في سيره ، وهي الرعب من الحقيقة العلمية . لقد استهدفت السير الحقيقة ، ولكنها حقيقة أرسطو وليس حقيقة شرلوك هولمز . إنها لا تستخدم المنظار أو الميكروскоп ، إذ أن العين الإنسانية وبصيرتها كافية بالنسبة لهم من أجل حصر مفصل وإحداث دفع ملائم لحياة ما ، وجعلها تحكم للخبرات المشتركة لدى القارئ . وهذا الذي يربط عادة السيرة التاريخية بالرواية . وفي سبوتونيوس ، يُلقي تيريوس الأصغر نظرة حب خجول على زوجته أجريبيينا التي طلقها لأسباب تتعلق بالحكم . وهذا هو نفس الرجل الذي ملاه منفاه الأخباري بالفسوق الآثم . ولا يوجد ما يمكن شرحه ، فالحقيقة صارخة كما نقول . ولكن بالنسبة للبيوغرافي العلمي هذا

النوع من الصفات غير مقبول . فمن رأى تلك النظارات المسترققة المنسوبة لتيبريوس ؟ إن هذه النظارات سدّت بالفعل وفسّرت تفسيراً صحيحاً ، كيف تشغل العلم التاريخي الخاص بالامبراطورية الرومانية ؟ إن فن سيوتونيوس يأتي من الخيال الأدبي . ويرتبط فضولنا العقلي بالمؤشرات الأخرى وينتقل بالتحقيق البوليسي ، حتى ببيوغرافيا الأمس الجيدة لم تعد أكثر من روایة عند مقارنتها بالبروسوجرافيا الدقيقة جداً . إن نظرات تيبريوس الصغير شهوانية وما زالت تدل على الحب ، مثل "نيرو" راسين ومع ذلك فهم ينشدون إدراك الحقيقة والذي بقي دون تغيير طوال أربع وعشرين قرناً وما زال معنا . ولكن البيوغرافيا المدركة تتطلع أبعد من ذلك : فالدراما الفردية لرجل بالنسبة لها لا تمثل سوى صراع التفوق أو القوى العليا أو سمات شخصية هي فقط واجهة أو نتيجة . فكوندي العظيم لم يعد كوندي العظيم ، ولكن نتاج المجتمع الاقطاعي القديم ، مع بزوغ الملكية الحاكمة . وبمزيد من الفخر فهو جندي مفكر يعبر نهر الراين في موضع يسهل خوضه . وينقل الحس التاريخي ذلك ، وبالنسبة للمؤرخ يصبح الأمر ببساطة مناسبة لقياس مستوى النهر وسرعة تياره . لذلك يبحث العقل العلمي كيفية كشف اللثام عن تلك الآلة العظيمة التي تحفي المسرح بديكوره وممثليه الذين يسلون الجمهور .

ويبيّن هذا على اهتمام المتخصصين ولكن يترك الآخرين دون اشباع . أو كعملية تعويض يتّخذهن بأعداد كبيرة من البيوغرافيا . إنه ليس عيب الكلمة : فقد ابتليت بمحنة الانتصار ، عندما انحرف المعنى المألوف "لسير" وخيوط حكمتها المضمرة ، عن الطريق القويم . عندما انقطع الاتصال فيما بين معلمي العصور ، وبينهم وبيننا ، ومن الممكن أن تترافق البيوغرافيا . فلم تعد تعمل بشكل مشترك لكي تحررنا .

ومع ذلك هل يتّعین علينا أن نعتقد أننا تركنا عهد "السير" من أجل الحداثة البيوغرافية فجأة ، كما في أورلاندو لفرجينيا وولف ، حيث نعبر من إنجلترا المرحة والمشمسة لشكسبير وفيلنج إلى إنجلترا الفيكتورية الممطرة

والمفروزة . في يوم واحد فقط ؟ بالطبع لا ! تبين صورة " السير " في العصر القديم والعصور الوسطى والمدارس البيوجرافية لعصرنا الراهن عهداً أو مرحلة وسطى شهدت الغروب الجليل للسير والبشائر الأولى لعصر الوسطاء . وهو عصر الأكاديميات في كل من إيطاليا وفرنسا . وهذا هو الأمر بالنسبة " للسير " الإنجليزية التي نجد نموذجها الرائع عام ١٧٩٢ في " حياة صمويل جونسون " لبوسوبل . وتسيير الأكاديميات وهي المؤسسة المميزة لعصر النهضة الإيطالي وفيما بعد للكلاسيكية الفرنسية على ودى تام مع " السير " الأدبية . ويتمثل أحد النشاطات الرئيسية لهذا النوع من المؤسسات في تخليد ذكرى أعضائها ، بعد موتها ، عن طريق الخطبة الجنائزية ونشر مجموعات التأبين الجنائزية . ولكن مهمة المديح هذه المنوطة بالأكاديميات تمتد وراء صفوفها الخاصة . فبعد القرن السادس عشر ، مجد ياول جوف في سلسلة عن المدائح معظم مشاهير الحركة الإنسانية الإيطالية ، مع تمييز الفلورنسيين . ويبدو أن فاساري تبع نفس النموذج عندما وضع سيرة لمعظم المهندسين والرسامين والتحاتين الممتازين ، مع تمييز الإيطاليين أيضاً ولم يقييد نفسه - كما في كتاب " الزعيم بلبني " - وهو الكتاب الخامس والثلاثين في دراسته - برص أسماء الفنانين الذين حازوا إعجاباً جماعياً ، وتحديد نماذجهم . لأنّه يتولى مهمة رواية ما يتعلّق بالمهنة ووصف شخصية كل منهم كما لو كان الأمر متعلّقاً ببطال بلوتارك أو الفلاسفة كما يراهم ديوجين . ومن الواضح أن الاعتراف الشعبي والأميري قد سبقه في ذلك . ولكن عدم التحفظ يتضح في السير ، بالإضافة إلىحقيقة أنها جعلت من إيطاليا البلد الأم للفنانين والفن ورفعت الفنان في أوروبا الحديثة إلى صفوف نماذج الحركة الإنسانية العليا ، له نفس الحق في " السيرة " كرجل الدولة أو المحارب أو المفكر أو الشاعر . وأضاف فاساري منبراً شرفيّاً لسيرة الخاصة في اجتماع بارناسوس . ولكنه قدم أيضاً مقاييساً كهنوتيّاً غير معروض حتى الآن . وتعاظمت سيره ببطء فالأحداث هي الأكثر افتراكاً من النضج .

وكانت هذه الفكرة حول "النقد في الفن" غريبة تماماً على الإحساس العام الذي اختار جيورجيو رافائيل وليوناردو ومايكل أنجلو في صفوف الأفضل . وعلى ذلك فالأمر يتعلق "بخطة تاريخية" علمية تضاف إلى الرأي العام ، والذي يزداد في أهميته ، مما جعل أكاديمية فلورنسا واهتمام تلك الاستقرارية المثقفة تبدو في تعارض مع أوروبا القوطية .

ومثل تقدم رسامي فلورنسا والفنانين الآخرين ، خارج نطاق عدم نضج العصور الوسطى ، حقاً لفلورنسا ، عاصمة العقل ، ولا يتعدى ذلك اطلاقاً على العهمة الكلاسيكية المنوطة بالسير أو السحر التاريخي لحشد البراعة الذي تقدمه .

وبذلك يوجد شيء من بلوتارك في فاساري : وهو عظمة وجلة الروح والاستجابة المنطلقة من الرغبة المستترة في العظمة لدى كل الرجال على أساس من الحقيقة والشهرة الدائمة ويتحول إلى كاتب "السير" لكي يرسخ ويحمي ذكرى هذا اللقاء من حوادث الزمن . ولكن سيوتونيوس أيضاً ليس غريباً عن فاساري : إن عظمة الروح لها أخفاقاتها وأخطارها وتفرداتها ، التي قد تذهب إلى ما هو أبعد من المرض والسفالة . إن "أفضل" الفنانين ليسوا حكماء دائمًا ، بل عادة ما يكونون سوداويين ، يحركهم شيطان وأحياناً يدمرهم . ونادرًا ما سنجد "عائلة المفكرين" كما كان الأمر في مجموعات السير ، والإحساس النقوى بإيجاز هويتها الخاصة على طريقتها وبتوبيخاتها الخاصة ، وفي الوقت نفسه بسماتها المميزة للعلاقة مع كل البشرية بعظمتها وضعفها وتنوعها وإبداعها وحماقتها .

ولكن في فرنسا ، حيث تأكد "الخطط التاريخية" عن طريق الأكاديميات الإيطالية ، سوف يكون الاضطلاع بتحديد أبعاد الخرافات المحلية والسيطرة عليها . لن تحب "مملكة الزنبق" معجزة عهد أوغسطين فقط ، بل سوف تذهب إلى ماوراءها . وهذه الحركة الصاعدة التي طبعتها الأكاديميات الإيطالية

العديدة المنتشرة ، بطابع دائرة انتخاب بارناسوس ، سوف تكرس الدولة الفرنسية نفسها لكي تتوسع في الاستفادة منها . إن الأكاديمية الفرنسية ، هي نفسها البرناسوس الرسمي ، ولكنه بربناسوس فرنسي وحديث ، متضمن ابتكار طريقة جديدة لتقدير الرجل العظيم ، ولا يطالب باحلال الاختبارات العفوية التي أقرها تراث طويل ولا حتى تأثير الرأي العام المعاصر ، كما يفعل "وسطاء" القرن العشرين ، ولكنه يسمح - ليس بدون مقاومة مثمرة - بدعوة محكمته ، التي تستمد سلطتها من الدولة ، لكي تعزز الشهادات المكتسبة حديثاً ، ومن الطبيعي تماماً ، أن تسعى الأكاديمية الملكية للرسم والنحت ، والأكاديمية الملكية للعلوم من أجل دعم وتأييد سيطرتها الحديثة على فكرة "التقدم" والتي جعلت من الملك الذي يحميها ومن فرنسا الحديثة شهوداً على "الرجال العظام" الأكثر براعة هذه المرة من كل السابقين .

وباستثناء الكنيسة الجياليكانية ، لم يكن يوجد مكان آخر بمثل هذه الحيوية البيوجرافية بهدف مزدوج (تمجيد البراعة الإنسانية بوجه عام ولكن أيضاً تمجيد المدنية الفرنسية والحديثة) . ولم تظهر في مكان آخر مثل هذه المثابرة كما في مجموعات "المذايق الأكاديمية" التي وضعها الأب جوجيه ودي لاميرت وكوندروسيه في مستوى الأنواع الأدبية المنظومة .

ومن المدهش أن ليتون ستراشي (1918) مصلح البيوغرافيا الإنجليزية، اعتقاد في مقدمة كتابه "الفيكتوريون العظام" أنه من الجيد أن يقدم الثناء لتراث متناقض جداً مع العادات البريطانية ، ولنوع أدبي مرتبط بقوة بالعادات الفرنسية الأكاديمية . فقد كتب برباطة جأش قائمة لبلومزيري "يبدو فن كتابة البيوغرافيا قد بدأ في إنجلترا في أوقات بغية" . حقيقة أن لدينا قليلاً من النماذج الرائعة ، ولكننا لم يكن لدينا على الإطلاق ، تراث بيوجرافي عظيم كفرنسا ، كما لم يكن لدينا أمثال فونتنيل وكوندروسيه بمداunganها التي لا تقارن ، والمكثفة لسير حياة الرجال المتنوعة في عدة صفحات مضيئة " . من الواضح أن هذا الافتراض في حب الفرنسية والثقافة الفرنسية يمثل

استراتيجية خالصة : فرنسا هي الرهينة هنا في محاولة إكراه بالتهديد من أجل تحويل التراث الأصلي للسير لصالح بلومزيري . ومن خلال صوت ليتون ستراشى تكشف المجموعة كاملة عن طموحها إلى أكاديمية للأداب الإنجليزية ، مكتفية ذاتياً ومحررة من عبودية المحافظين .

إنه طريق طويل من سخرية بيوغرافية الكاردينال مانج بقلم ستراشى إلى الكياسة الرقيقة المذهبة للمدائح الواضحة المعالم بقلم كل من فونتنيل وفالينكور ونيوتون . ويشترك النموذجان في شيء واحد فقط ، ألا وهو رفضهما لسيوتونيوس . ولكن فونتنيل نبذ الصفة الشاذة أو المرضية باسم الذوق ، وهي الموجة السائدة في الأكاديميات الملكية الفرنسية بينما ستراشى شديد التوق إلى تشوبه السمعة ، مفضلًا التعرض بالدناءة من خلال التفاصيل الصريحة القادرă على الوصف ، لو تصورنا بصعوبة أن فونتنيل كان سيوتونيائيا ، فإن أندريه فيليب زميله في أكاديمية الرسم والنحت ، لن يكون سوى مجرد فاساري صغير وقد حدد في كتابه .

Entrées sur les vies et les ouvrages des plus excellents peintres anciens et modernes

الذي بدأ نشره عام 1666 ، حشداً من الفنانين ، من بينهم الفرنسيين وعلى راسهم بوسين ، ليتسلموا أكاليل أبواللو على شكل " سير " متحاورة على الطراز الفرنسي الطبيعي ، وفيه تحجب تقاليد اللياقة وحسن الذوق ، المظاهر الخادعة لأبطاله ، وفي الفترة من عام 1669 وحتى عام 1700 ، نشر تشارلز برولت بالأكاديمية الفرنسية وأكاديمية النحت سلسلة Hommes illustres qui ont poru en France pendant ce siècle

ونشر الملحق Eloges de MM Arnauld et Nicole بشكل منفصل في كولونيا عام 1697 . وبالنسبة لزعيم حزب " المعاصرين " كان ذلك من شأنه أن يمد الامتياز الرسمي إلى أبعد من الأكاديميات من أجل إعلان الخلود ،

وربما على الطراز البابوي لـ "أبرشية الشعائر الدينية" التي تأسست عام ١٥٨٨ ، وقد ذهب برولت بعد ذلك من أجل إصلاح ظلم المحكمة الموجه لرجال "بررت روالي" العظام الذين يحرزون الاحترام والإعجاب بالإجماع في فرنسا - بل وفي أوروبا كلها ، بالرغم من خصومهم اليسوعيين الذين كسبوا تأييد لويس الرابع عشر . ولم يكن هو أول من أصلح - مع بعض التغيير - ما يعاني منه نظام المادح الأكاديمي على طريق الحذر التنفيذي الشديد ، وفي عام ١٦٧٣ نشر الأكاديمي هونرات دي بويل *Memoires pour la M, de Malherbe* على أن هذا الشاعر (أي ماليرب) ، وهو معلم كاتب السيرة ، سرعان ما وافته المنية قبل أن يدخل الأكاديمية ويستفيد من المديح المعتمد ، ليحتل بعد ذلك مكانه الحقيقة فوق قمة بارناسوس من خلال مذكرات راسين : كمؤسس لمدرسة الشعر الفرنسية ، أو نيكولاوس بوسين الأدب الحديث ، وكان من شأن ذلك تأييد استفتاء بالإجماع لصالح ماليرب وتنبيه سمات هذا الرجل المتفرد جداً ، في الذاكرة . ولكي يعطي راسين نفسه فرصة أكبر كتب فقط "Memoires pour la vie الخطة التاريخية" التي تكشفها الأكاديمية والتي تحافظ على الشخصية المركبة وفي العام التالي يتبنى بوالو عملية التمجيد هذه من خلال "Enfin Malherbe vint الشهير . وكان هناك نفي لنهج 'التصحيح' في حالة مولير ، الذي تبرأت منه الأكاديمية طوال حياته لأنه كان ممثلاً ، بينما منحته عام ١٧٠٥ "سيرة" في شكل جيد وملام ، جعلت من مولير أكاديمياً بعد وفاته ولا شيء يفتقر إلى التمجيد أكثر من مؤلف *Mis anthrope* . ولعلنا نتساءل لو أن أدريان بالت الذي وضع عام ١٦٩١ رائعة سير القرن السابع عشر الخاصة بديكارت ، ذي الشخصية المعتزلة والجوانة ، ماذا لو أنه لم يحركه اهتمام مشابه . وفي إهداه للمستشار Boucherat أمين مكتبة الرئيس Hamoig mon ، ادعى أنه من الطفولة أحاط لويس الرابع عشر ديكارت برعاية فائقة وأمده بالمنحة والإعارات التي أقل ما توصف به هو المغالاة والبالغة . الهدف واضح :

إعادة ديكارت ومذه بأسباب "السيرة" التي بدونها لا يُصب رجل عظيم في فرنسا بشكل محدد و رسمي . كان أديريان بالت بحائة معصوماً غير خاضع للتشريع الأدبي الخاص بالمديح الأكاديمي . وتمثل تلك "السيرة" الكرونولوجية الدقيقة تارياً لشخصية عظيمة وفker عظيم . وتنتهي بصورة فلسفوف يوجز في شخصيته سمات حكيم قديم ورجل مسيحي شريف .

لم تُعقل السوتونية ، المخفة في السلوك الفرنسي : إنجذاب ديكارت الذي لا يقهر للعينين الحولاويين ، ويوضح بالت أن هذا نتيجة حب فاشل في طفولته لفتاة صغيرة حولاء . و تستأنف الكنيسة هذا الأسلوب في تكملة القوانين الرسمية . وفي عام ١٦٨٦ نشر اليسوعي Bouhours مؤلف "سيرة" القديس إجنازيوس والقديس فرانسيس إكسافير ( ١٦٧٩ و ١٦٨٢ ) : Vic de Mme de Bellegfonds supérieure et fondatrice des religieuses benedictines de N . D Anges etabli a Rouen . هذه العالمة الرائعة ورئيسة الدير كان لها صالون ، ولم يُعرف عنها أية معجزات ، ولم تكن "أبرشية الشعائر الدينية" لتحنم بتخليلها أو بتمجيدها ، كما لم تكن القضية ، قضية الأكاديمية . بالنسبة لمرأة بالإضافة إلى أنها حبيسة الدير . وبهذه السيرة رفع الأب Bouhours وهو نفسه كان قريب الصلة من الأكاديمية ولكنه لم يكن ملائماً للدخول فيها - مدام دي بلغوند على الأقل إلى البارناسوس المسيحي .

ليس هناك شك في أن أدب التأبين الأكاديمي ، وقرباته "السيرة" المنظم جداً والمعدل والعقلاني في فرنسا ، كان له تأثير حاسم على الرواية . كان فالينكر الذي كتب فرننتيل تأبينه ، هو نفسه كاتب Vic de Francois de Guise Lorraine عام ( ١٦٨١ ) ، وهو عمل نموذجي لمؤرخ أكاديمي ، بينما نشر الأب دي سانت رياں عام ١٦٧٢ Doti Carlos تحت عنوان فرعى هو "وصف تاريخي" وكتب أيضاً مذكرات مازارين عام ١٦٧٥ . وهذا سرت عدوى "المديح" و "السيرة" و "المذكرات" في الأدب القصصي .

وتقلصت المسافة بين هذه الأنواع الأدبية ودرجة الصدق التي يعترف بها التاريخ .

ويمكن تطبيق الوصف الذي يصفيه ، فونتييل على "حياة الدوق جويز" في *Eloge de Valincour* ، على العديد من تلك "الروايات التاريخية" التي أصبحت تمثل العصب الأساسي للرواية في عهد لويس الرابع عشر :

"نبذة من تاريخ ، تستوفي كل ما يطلبها الإنسان من مؤرخ قدير ، وأبحاث ، تؤدى مع ذلك بعناء شديدة ، ومقتبسة أحياناً من مصادر ثانية ، لاتتعدي البتة حدود الفضول المعقول ، وحكاية متساوية جيداً ، وحية ، ترشد القارئ ، وتمتعه دواماً ، وأسلوب رفيع ، يستخلص زخارفه من أعماق الأشياء ، أو يقتبسها بدقة ومهارة ، وليس ثمة محاباة للبطل يمكن مع ذلك أن توحى لكاتبها بهوى وانفعال" . وإننا لنتسائل ما إذا كانت مدام دي لافاييت لم تحاول ، من خلال تبني المعيار الأكاديمي المقرر للـ "حياة" في روایتها التاريخية *La Princesse de Clèves* (1687) ، أن تمجّد إمرأة في غير القوالب المفروضة ، وإنما في اتساق أنثوي غريب عن "السير" الذكورية : وهو تمجيد للحياة الخاصة والبهاء المختفي بين شغاف القلب ، ولم يطمح النساء وحدهن إلى بارناسوس . فالعلماء الذين لاقوا قليلاً من التأييد من الأكاديمية الفرنسية ، ولم يكن لهم جماعتهم الخاصة حتى عام 1704 ، كان لديهم الصبر الكافي ، كما كان بإمكانهم الاعتماد على شكل معين من التمجيد من خلال ذلك النوع الأدبي العابر "anas" (أي مجموعة حكايات ومعلومات عن شخصية ما وعن أعماله) . وقد انحرفت الكتابات المسماة بـ "Naudacana" . وقد اتّعرفت الكتابات المسماة بـ "Chevreana" . patiniana " والمخصصة من أجل نجوم البحر المعرفي أمثال Gariel Naude , Urbion Chevreau , Guy potin القصصي المتبّع في "السير" الأكاديمية : المتأثرة بـ "اللالي الإغريقية" لأولوجيلي ، هذه المجموعات غير المتّابطة والمشابهة للحكايات والطرف والمحاكمات الأدبية المناسبة مع أبطالها ، ولم يكن هناك وسيلة لتتبع المنحني

## ■ من میرة ((الحياة)) إلى البيوغرافيا ■

الكامل للحياة : Bios وكان من دواعي سرور الـ - Pantagruel الفرنسيين الأواخر في الإنسانية اليونانية - اللاتينية أن يظهروا في قمة مهنيهم العلمية ، بين نظرائهم . وسرعان ما استبعد هذا النوع الأدبي في القرن الثامن عشر لشبيهه بعده من التزويرات ، واستخف بالبلاغة الأكاديمية التي طرق الميدان الثقافي ، بشكل متزايد كشيء أثري واخفقت المحاولة الخجول من أجل صنع أبطال مواطني "جمهورية الأدب" القديمة في غياب السخرية أو الهجران . وفرض نموذج الفرنسية والمدنية الحديثة ، من خلال النزعة إلى المديح الأكاديمي . وأصبح بارناسوس هو الصالون المنمق الآتيق ، حيث يتحاور الميت في كامل ملابسه تحت أعين الموزيات (إلهات الفنون التسع) وأبوللو الرحيم ذي العباءة النقسية .

ولخص Siecle de Louis XIV بقلم فولتير ، إجتماع المعاصرين هذا ، الذي طلب فواتير بالإشراف على تطوير التنوير .

ومنذ ذلك الوقت ، تبني التاريخ الفكرة التي أصبحت في غاية الأهمية ، بعد انتصار المعاصرين ، وانتهت الثورة أو إنجاز الخطباء ، بإنشاء رجال الأدب بأنهم القوى المحركة للإنسانية في مسيرتها وليس مجرد حفاظين على الخبرة الإنسانية . وبدون تنازل إلى درجة الصدام المباشر مع الأوهام الأساسية في عصره ، قاوم شاتوبريان "المذكرات" بصلابة العjamale التي عليه أن يقدمها : تقدير الرجال في "البيو" وفي قواعد لعبة قديمة قدم العالم ، ولكن صرامتها القديمة تخفي نفسها تحت ستار أفكار ثرثارة أصبحت أكثر تأثيراً . وبغضرسه أقل ، يقدم ساتر بوف نفسه بشكل غير مباشر وينال اليوم اهتماماً قليلاً . مع أنه كان أكثر يقظة وحرصاً . وقد استيقظ هذا المؤرخ من كابوس التاريخ مبكراً جداً .

واعتبر نفسه مؤلفاً للسير . وشكل بارناسوس خاصاً به هو وحده ، باستطاعته أن يرعب المعاصرين ، وأسكن هذا البارناسوس باشباه أقل تأثيراً

بشذوذ عصره من شخصية شاتوييريان الفضيحة : ليسوا "منارات" ولكن ملامح منعكسة في الظلمة . ولكي تكون لديه القدرة على التمييز وإظهار تلك الملامح ، يلزمـه استقلال داخلي وتفوق . وقد اعتبر روبرتو كالاسو هذا العمل النقدي المجزأ جيداً جداً في مقالـه الحديث *la Ruine de kash* وإنـه في الحقيقة ابداع نـطلع إلـيه وأثر باقـ مثلـه مثلـ *La Co medic Humaine , the legende des siecles* وكتـاب ميشيلـيـه *His toirre de France* ، مع حشو أقل .

وأضاف سانت بوف معنى جديداً وجديـلاً للسير ، داعـياً الحركة الإنسـانية المعروـفة لـكي تعـطي فـرصة لـحركة أخـرى تـظهر نـفسها في المـستقبل . وهـناك شيءـ من بوـانـو في سـانت بـوف وأيـضاً شيءـ من باـسكـال . وما لم يـنجـزـه الأـدب أـرغـمه على إـنجـازـه عن طـريقـ الوـساطـة ، والـحـشـدـ داخلـ إـكلـيلـ السـيرـ المتـوازـيةـ، لـيسـ بـالـنـسـبـةـ لـرـجـالـ الأـدبـ وـلـكـنـ بـالـنـسـبـةـ لـرـجـالـ وـالـنـسـاءـ الـذـينـ عـاشـواـ وـكـتـبـواـ . وـلـيـسـ بـالـضـرـورـةـ أـنـ تـمـثـلـ كـتـابـاتـهـ نـماـذـجـ رـائـعةـ . وـقـدـ عـوـتـ سـانت بـوفـ عـلـىـ ذـلـكـ . فـقـدـ اـرـتـابـ فـيـ المـدلـولـ الـحـدـيـثـ لـلـنـماـذـجـ الرـائـعةـ ، حـيـثـ صـرـفـتـ مـنـ خـلـالـ الـمـبـالـغـ وـتـصـورـاتـ الـنـماـذـجـ الـعـظـيمـةـ . وـذـهـبـتـ اـخـتـيـارـاتـهـ مـذـهـبـاً آخـرـ لـلـإـلـاـصـنـ الـحـقـيقـيـ تـجـاهـ الـنـماـذـجـ الرـائـعةـ الـحـائـزـةـ عـلـىـ اـعـتـرـافـ جـمـاعـيـ فـيـ كـلـ الـأـوقـاتـ (ـهـومـرـ ، وـفـرـجلـ ، وـهـوـ رـاسـ وـلـافـونـتـينـ وـرـاسـيـنـ وـسـانتـ أوـغـسـطـينـ) . اـعـتـرـفـ بـهـاـ لـأـنـ الإـثـارـةـ وـالـثـرـثـرـةـ لـمـ تـعـرـفـ طـرـيقـاًـ إـلـيـهاـ ، وـأـيـضاًـ بـالـنـسـبـةـ لـلـمـجـهـولـينـ وـالـثـانـويـنـ الـذـينـ لـهـمـ سـرـهـمـ بـصـرـفـ النـظـرـ عـنـ الشـيـءـ الـمـأـلـوـفـ الـذـينـ يـمـثـلـهـمـ جـوـزـيـفـ جـوـبـرـتـ . كـمـ أـحـبـ لـيـوبـارـديـ . وـكـانـ سـيـتـمـعـ بـإـمـيـلـيـ دـيـكـنـسـونـ لـوـ أـنـهـ عـرـفـهـاـ ، وـالـمحـكـ بـالـنـسـبـةـ لـهـاـ ، هـوـ تـذـوقـ شـخـصـيـ لـمـ كـانـ مـنـاسـبـاًـ وـمـاـ سـيـكـونـ مـنـاسـبـاًـ عـادـةـ لـلـنـاسـ الـشـرـفـاءـ عـلـىـ مـرـ الـقـرـونـ ، هـوـ طـرـيقـةـ الـوـجـودـ ، وـلـوـ أـنـ التـعـقـلـ وـالـشـهـادـةـ الـمـكـتـوبـةـ غـيـرـ الـمـبـاـشـرـةـ لـمـ تـفـ بـالـغـرـضـ ، سـوـفـ يـقـومـ الـنـقـدـ التـكـهـنـيـ بـعـمـلـيـةـ تـعـوـيـضـ مـنـ أـجـلـ مـنـحـ الـكـمـالـ الـمـتـفـرـدـ لـحـيـاةـ ماـ . إـنـ كـلـ "ـالـحـيـاةـ"ـ وـ"ـالـعـمـلـ"ـ وـ"ـالـشـخـصـيـةـ"ـ وـ"ـالـأـسـلـوبـ"ـ يـكـملـ بـعـضـهـاـ بـعـضـ . وـهـمـ يـمـثـلـونـ بـالـنـسـبـةـ لـسـانتـ بـوفـ

شيئاً لا يمكن فصله ، وبالنسبة لبلزاك يمثلون المظاهر والذكري والديكور الداخلي والرغبات وعلى ذلك تكون causeries du lundi (محادثات يوم الاثنين) آخر بارناسوس في الغرب وأول تعزيز لمكتنون الكائنات ، وقدرتهم على الحياة المختبئه والموجلة أحياناً . وقد ابتعد التأييد الفوري والجماعي عن المعيار العالمي للإنسانية الذي أشار إليه سانت بوف : فقد تهدده الكتمان . ويكون الاحتياج الأكبر إلى مفسر يعرف كي يعزل نفسه في الظل ، وإن يكشف النقاب أمام معاصريه الحائرين ويبدو فقط من أول لمحه ان عدم انتظام "الاثنيين" -Lundis وتنوعها المدهش ، يخفي وحدة وتماسك الصورة السعيدة الفردوسية حيث حازت العبرية النقدية على شهرة أقل من الشخصيات ونماذج أقل من الخطباء المتمدنين . إن مخلب القط الذي خدش الآخرين ، قد يجعل القارئ أكثر حذراً .

كتب "سانت بيف" في كتابه "جوزيف دي لورم" : "روح النقد ، بطبعتها سهلة ، ولماحة ومتقلبة ، وشاملة . إنها نهر عظيم ، صافي ، يتلو ، ويجري ويدور حول الأعمال (الأدبية) ، وروائع الشعر ، وكأنها تلتقي حول الصخور والقلاع ، والقلال التي تكسوها الكروم ، والوديان الكثيفة التي تحف بضفاف النهر . وفي حين يبقى كل موضوع في هذا المنظر الطبيعي ثابتاً في مكانه ، لا يهتم بغierre ، والبرج الاقطاعي يحتقر الوادي الصغير الذي يتجاهل التل ، يمضي النهر من موضوع إلى موضوع ، ويغيرها جميعاً دون أن يمزقها ، ويكتتفها بمياهه الجارية ، ويهويها ، ويتأملها ، وعندما يكون السائح ترافق إلى معرفة هذه المواقع المتنوعة ، وزيارتها ، يقله النهر في زورق يحمله ويمضي به دون أن يهتز ويعرض عليه تباعاً كل منظر متغير في مجراه " .

ويمثل شاتوبريان ومجموعته الأدبية "بورت روالي" و "المحادثات" و "الصور" . مجتمعاً كاملاً تم اختياره وحشدته بعيداً عن موضوعه واسراع التاريخ ، لكي يلازم Homo Viator الحديث ، وينقل خبرته إليه ، مقدماً له

عائلة مختار ، ومحرراً إياه من كل ما هو غير ضروري تماماً . أصبحت مملكة " السير " الأدبية بالنسبة لسانت بوف المدخل المزدوج لإمارات هذا العالم في مسيرته ، والأساس الثابت الوحيد لتحرير المرء لذاته منها .

تبليورت السيرة الأدبية كنوع من أنواع الكتابة الأدبية في القرن التاسع عشر ، في الحركة الأكاديمية ، لذلك لم يكن المحصول الغزير الذي جمعه سانت بوف في القرن التاسع عشر ليس بدون صلة بأدب المديح الأكاديمي ، كتب في مؤلفه " أفكار وحكم " أن " السيد دوشاستلوكس " مؤلف كتاب " السعادة العامة " الذي يتولى " فيلمان " كتابة " لمحه أكاديمية " عنه ، كان رجلاً مشغوفاً إلى أقصى حد إلى الدرجة التي يستولي فيها الوهم على العقول كلها ، ويحلق كما تحلق طائرة من ورق . كان ذلك من صفاتـه ذات يوم ، وكان عائدـاً من مسرح " الكوميدي فراتسيز " حيث شهد بداية ممثـلة تسمى تينار قال ندام " دي ستال " : " رأيت لتوى ممثـلة جديدة أدت أداء رائعاً " . فقالـت ندام دي ستال : " آه ، أنت تبالغ بعض الشيء : كنت هناك ، ورأيت أنها لم تحسن التمثيل بالمرة " . واسترجع السيد دوشاستلوكس قائلاً : " ولكن يبدو لي أنها أحسنت التصرف في مشهد وآخر " . وحاول أن يذكر هذه المشاهـد ، فاصرـت ندام دي ستال على رأيها ، وأيدـها شخص أو اثنان من عادـوا من المسرـح ؛ وانتهى الأمر بالسيد دوشاستلوكس أن يتراجع قليلاً قائلاً : " ماذا تريـدون ، لقد فعلـت المسـكينة مافي إمكانـها " . وهـذا تناـقص هذا الإعـجاب الشـديد حتى وصل إلى هذه النـهاية . ولا أعرف ما إذا كان في وسع السيد فيلمـان أن يـحكـي هذه انـطـرـفة في " مدـحـه الأـكـادـيمـي " ومع ذلك يـتحـتم عليه أن يـفـعـل ذلك ، وإـلا فـلن يـتسـنى له أن يـصـور الإـسـان " .

تصـوير الإـسـان : ذلك ما يـصـور سـانت بـوف . سـيـوتـونـيوـس الـذـي كان مـمـكـناً أن يـتبـنى النـظـرة المـسيـحـية للـبـرـيـتر : بـلوـتـارـك الـذـي كان مـمـكـناً أن يـملـك سـمات فـولـتـير انـفـرنـسـية . ولـقد كان عـبـئـاً أـنـه كان " هـومـيـرـوس أـدـبـنا " فقد أـضـرـ به خـلـفـاؤـه تـين وـبرـونـيـتـير وـلاتـون بـقـسوـة . وـعـاتـى أـدـبـ السـير في فـرـنـسا مـن

السخرية التي أظهرها فالنيري ومن بعده بروست لدرر هذا النوع الأدبي ، سير الكتاب . وهناك فقدت كل من الأسطورة وأيضاً الحقيقة وأدب المعرفة مقداراً كبيراً . وربما ينتهي مجال الاتاج الضخم للبيوغرافيا من خلال العقل وتعينا إلى "السير" و "الصور" وربما إلى "حوارات الموتى" . لاشيء باستطاعته أن يعطي قياساً أفضل لما يفصل التراث الفرنسي عن التراث الإنجليزي ، من المطابقة بين أدب السير في فرنسا ، وعلى الجانب الآخر أدب السير لدى كل من شانيل وليتون ستراسي الذي ادعى الدهشة من أن أدب السير الإنجليزي ليس به ما يمكن مقارنته بالمذايق الأكاديمية لفونتنيل . وعلى أية حال ، لا يمكن أن يكون غير مدرك لوجود جون أوبرى (١٦٢٦ - ١٦٩٧) صديق هويز وعضو المجتمع الملكي ، والذي كتب " دقائق من السير" وهي مجموعة من السير القصيرة تخص معاصريه الذين عرفهم بصفة شخصية أو من خلال التراث الشفهي الحديث : باكون وهويز وسير توماس ووتون . ولكنهم نماذج رائعة للسوداوية والذكاء العلمي ممتزجان معاً بشكل مضطرب ، كما كتب هو نفسه لصديقه أنتوني أ . وود دارس الآثار في أكسفورد . ولم يكن هناك شيء من الممكن قراءته قبل المجتمع الملكي ، الذي كون بالإضافة إلى ذلك ، مجموعة من العلماء والدارسين ، مشجعاً للأسلوب الواضح وليس البلاغة . لكننا يجب أن نكون متساهلين تجاه صمت ليتون ستراسي وتحبر بلومزيري بسبب اعتراف أكاديمية لندن الفرنسية بنفسها في جون أوبرى بوصفها : المجموعة التي حلمت بقوة فونتنيل وفولتير ودو المبرت وأصدقائهم اللامعين . كانت فظاظة جون أوبرى الرائعة والعميقة ، شديدة الوطأة بالنسبة للمفكرين الارهابيين التافهين الذين لا يستطيعون فعل أي شيء أفضل من إضافة مجموعة من الغرائب والشواذ إلى الميراث الأدبي الفني في إنجلترا ، حيث تم الحفاظ على الكتاب ، أفضل من أي مكان آخر . ارتفعت السير في إنجلترا دون إخفاق ، حيث حاز الفرد تقديرًا عالميًّا .

وهناك أسلوب آخر لتقديس المرء بعد وفاته ، وهو بناء ضريح عليه نعش في كنيسة كبيرة ، وهو طقس آخر على الطراز القديم ، حيث لا يوجد شيء آخر مساو له في فرنسا . إن مدفن العظاماء "البانتيون" في فرنسا لا يمثل مصلحة عائلية وإنما مصلحة جماعية . ومن الطبيعي أنه ، بسبب الافتقار إلى المدح الأكاديمي ، تتخذه "السير" في إنجلترا أسلوباً حيوياً إلى حد كبير بالنسبة للذاكرة الوطنية ، وتتمتع بتقدير رائع . وتنتشر أعمال سانت بوف الإنجليزي في "كتب بنجوين" وفي فرنسا لم تتغير إلا "lundi" قرابة نصف قرن . ويشكل تاريخ الحياة والأداب نظاماً وطنياً في إنجلترا ، انتشر في كل البلدان الناطقة بالإنجليزية . إذ توجد مجلة في هونولولو يطلق عليها "بيرجرايفا" . وتدعى حيوية الأدب والتقدير الذي يلقاء مؤلفوه ، والمكانة التي يحتلها في مجلتي "ملحق تايمز الأدبي" و "مجلة نيويورك" الفرنسيين وبشكل أكثر تعصباً ، ترى الحكمة الإنجليزية القومية ، الإنسانية فقط من خلال وجهة نظر الفرد ، بكل تفرده ، ولا ترى تنافضاً بين الفضائل الخاصة والعامة . وباختصار ، فهمت "البيو" كما فهمها سبوتنيوس ويلوتارك . ولا يستطيع أحد في بلد شكسبير أن يعلن "موت رجل" دون عقوبة ، وبتعبير آخر "موت فرد" يظهر الولاء لعرف المدينة والإنسانية (والمعتد حتى إلى مملكة الحيوان) بحدة هنا . وهذا يشبه قليلاً الحديقة الإنجليزية : إذ تبدو مضطربة ولكن كل عنصر فيها قد عولج بالفعل باهتمام فائق لكي يتم تقديمها كلها في أفضل مظهر . وقبل الاستغراق في البيوغرافيا . يبدو أن "السير" الفرنسية قد ضبطت بواسطة بوصلة الـ "تحن" إن السير الإنجليزية متعددة وقوية ومتعددة ، وتطابق مفهوماً مختلفاً تماماً في تصوير الرجال والنشاطات التي توجههم .

وبالرغم من أنها تتسع حتى تقارب حجم الرواية كما فعل سوليت ، نجدها تصغر أحياناً لتصبح "دقائق من السيرة" بقلم أوبرى وبطلها يكون عالماً مشابهاً للفرنسيين القديس إفراموند وبولي وبايل ، الذي لانسى سيره التي كتبها Pierre Desmaizeaux عام (1711 و 1712 و 1732) . وقد مُنح

جونسون - بحق - مظاهره الحفاؤه والتكرير الجديرين بامبراطور روماتي بفضل بوزوبل : إننا نعرف كل شيء عن داخل ذاته ، ونزاوته واتحرافاته ومدى إدراكه الأدبي وميوله وحكمته . ولكن بوزوبل ليس أقل تفرداً من نموذجه . ففي اللعنة الثانية فقط يكتشف معظم جوهر كتاب " السير " على مدن التاريخ الأدبي كله .

ـ وحاول جوته عبثاً أن يكرر المعجزة مع إبرمان : وينتتج عن المقارنة بين الاثنين أن برزت عبقرية بوزوبل " أكثر وأكثر . إنه هيرودوت أدب " السير " معه ظهرت المواهب الكامنة في هذا الجمهور المجهول القادر دائمًا على تأييد وحب وتقدير رجاله العظام بالإضافة إلى ذلك ، كان يملك الذوق الجيد الذي يمكنه - مثله في ذلك مثل سانت بوف - من رؤية جلال الإنسانية المختبئ ومساعدته على الظهور في وضح النهار . استطاع جونسون من ناحيته أن يشعر بهذه الموهبة التي كانت بالنسبة له هبة من السماء . وجعل من بوزوبل صديقه الحميم والمؤمن على أسراره . وقد قام هو نفسه بنشر سير شاعر " وأدرك أن الأدب ليس له معنى أفضل من أن يمنح الحياة الإنسانية مقاييساً وتدبر هذا المقاييس . وانطلاقاً من هذا اللقاء ، تشبّث معظم سير الحياة القاسية والضعفية التي تكتب دائمًا ، ويظهر بطلها - دون توقف عن أن يكون واحداً - سانجاً في انتزاعه الهزلي كما يفعل في تمييزه للشخص العظيم . وقدر الخبراء الحقيقيون جونسون لكونه عالماً وأمين مكتبة نشيط وعالماً بفقه اللغة ونافذاً ومعلمًا أخلاقياً لا يُضاهى ، بينما لاقى قليلاً من انتباه الجماهير أو العالم الآنيق بالإضافة إلى أنه رجل فقير ، وأحد سقراطيي لندن ، ومع ذلك لم يستطع إرسال اشعاره خارج حدود إنجلترا : هذا يوضح لنا مدى حدة ذهن بوزوبل ومدى إصرار الإنجليز الرابع من أجل إبراز هؤلاء "القدماء" في الوقت الذي أكمل "المعاصرون" فيه انتصارهم بالتخليص من المقصولة .

وببداية من هذا النموذج الرابع ، نضجت " السير " الإنجليزية وفي القرن التاسع عشر حدث أن حمل مندوب "الهيئة الانتخابية" نفسه - في مكنون ذاته

مهمة إعداد نفسه مستقبلاً لكي يصبح مؤلف "سيرة" هذا هو الحال مع فوريز ، أخذنا في الاعتبار كارليل ، وهو نفسه قلق بشأن التنقيب عن الرجال العظام ، وشكل سيرهم . ولم يستخف معظم الكتاب والمؤرخين المهمين بالمساهمة في هذا النوع الأدبي . وتعد كل من "حياة شارلوت بروونتي" بقلم الروائية إليزابيت جابتسكل و "حياة تشارلز ديكنر" بقلم جون فورستر من المعالم أو الآثار التي مازالت تزار في مايسمني بالسيير الفيكتورية ، وكان قد لقيا احتقاراً شديداً من بنومزيري ، وعلى أية حال ، انطلاقاً من هذا التراث ، قدّمت معظم بيوجرافيا قرننا الحالي : هنري جيمس بقلم ليون إديل وجيمس جويس بقلم ريتشارد إلمان ، وحتى فرجينيا وولف بقلم كوبينتين بل .

ولكل قاعدة شواذ ، ففي القرن العشرين علينا أن ننظر بعين الاعتبار لنموذج فرنسي رائع لسيرة على الطراز الإنجليزي . وهي السيرة المدهشة Jeunesse d Andre Gide بقلم جين ديلي (١٦٥٦) ، التي لا بد أن سانت بوف كان سيستمتع بها . لقد سلك جين ديلي صديق اندرية جيد معه مسلك بروزويل . وب بواسطته اتصل التراث الأكاديمي الفرنسي بمصادر "السير" . منذ شاتيل الذي أحيا اندرية مورويس . واستطاع جين ديلي أن يتبنى الحكمة الرائعة التي قالها جون أوبري في القرن السابع عشر كما لو كانت حكمته خاصة : "إني أذكر قولًا لجنرال لامبرت ، إن أفضل الرجال هم رجال في أحسن الأحوال" .



• أستاذ بـ "كونيج دي فرانس" ومدير دورية "القرن السابع عشر" ومؤلف كتاب : L'Age de L'eloquence , rhetorique et litteraire de la Renaissance au seuil de l'age classique ، ١٩٨٠

والعديد من المقالات المكرمة لمختلف جوانب الفكر وأشكال الفكر الإساتي التزعة في القرن السادس عشر والقرن السابع عشر . وقد أصدر مؤخراً كتابه الهام الموسوم .

(١٧٠٠ - ١٥٠٠) La Republique des Lettres

\* بقلم: د. جورج مهبيه \*

## تأملات في السيرة الأدبية :

### حياة المؤلف وأعماله

■ ترجمة: عصام مفلح ■

(\*) ولد بباريس عام ١٩٢٠ . ومنذ عام ١٩٤٧ عمل أستاداً

للأدب الفرنسي بجامعة ميل حيث أصبح بعد ذلك عميداً ورئيساً للكلية .  
وهو مؤلف للعديد من الكتب المشورة ، وأهمها كتاباته حول الأدب  
الفرنسي في القرنين السابع عشر والثامن عشر . وآخر أعماله كتاب :

«Les d' Antoin Galland ou le Chef - d'œuvre invisible »

الذي صدر عام ١٩٩٤ .

كان السائد في الدراسات الأدبية ، منذ زمن مضى ، رفض ما كانوا  
يس茅ونه بازدراء «منهاج السيرة» . ولم يكن ثمة مفرّ من ذلك . على أنه  
لا يوجد أسلوب أبيدي ، فعاجلاً أو آجلاً تتغير الأحوال . هذا الأسلوب لم يكن له  
منافس : فتأثيره ، كان الشعار في تعليم الأدب هو : «الإنسان ، وعمله» ؛  
ويتعلم التلاميذ أن «لافونتين» كان مرشدًا بادارة الأنهر والغابات ، ومدرّبا  
للسيد والقنصل قبل أن يكتب «الحكايات» . Les Fables التي كانوا يحفظونها عن  
ظهر القلب ؛ أو أن «بومارشيه» كان صانع ساعات ، وموسيقياً ، ومخبراً ،  
ورجل أعمال ، قبل أن يخلق شخصية «فيغارو» التي تعرض عليهم فتنان  
اعجابهم . وجاء رد الفعل ، ووضع عصرنا المشاكس حتى لهذه السيادة  
المطلقة . فقد انقضى أكثر من ربع قرن منذ أن طرحت قضية هذه الممارسة ،

والافتراضات التي اتبنت عليها وهذا باسم المفاهيم والنظريات المختلفة ، وأحياناً المتعارضة في خصوص طبيعة العمل الأدبي التي تشتراك مع ذلك في عقيدة واحدة ؛ بأن هذا العمل مستقل بالنسبة للإنسان الذي يبتدعه ، وكذا اللغة التي أطلقت بسبب ذلك على ماتتفق على تسميته «الوهم المرجعي» .

ورغم صلابة الهجوم طويلاً الأمد ، وأسلوبه اللاذع ، ورغم براءة المهاجمين ، بصورة لا تقبل الجدل ، وتنسم بالعنف في بعض الأحيان ، فإنه يبدو مع ذلك أن النهج المسماً «نهج السيرة» - إن كان ثمة نهج ، وإن كان هو بالفعل نهجاً - لم يعد أسلوباً شيئاً ، بل يمكن القول بأنه يزداد جودة شيئاً فشيئاً . والنصوص الأدبية المسماة «الكلاسيكـات الصغيرة» Petits Classiques توضح أكثر من قبل بوفرة من الصور التي تشرح حياة المؤلف ، وتعرض تتابعاً زمنياً لتلك الحياة ، والأحداث الكبرى المعاصرة لها . وتكتشف قوائم الناشرين عن أن الشعار المذكور سابقاً لم يفقد شيئاً من مكانته ؛ فقد ظهرت مجموعة جديدة في مطبوعات «فـ. بر» Birr F. باسم «حياة المؤلف ، وأعماله» . إن السير (جمع سيرة) الأدبية الكبرى التي أعقبت على مدار السنتين الأخيرة المجموعة الفاخرة لسيرة اندريه موروا - وكمان ثلاثة أرباعها أيضاً سيراً للكتاب ، لم تزل تحظى بنجاح عظيم في المكتبات . ونذكر ، دون الرجوع إلى ما قبل عام ١٩٨٤ ، بعض العناوين التي ظهرت بين أحسن مبيعات الكتب : «فيكتور هوغو» لأن ديكو ؛ و «تشيخوف» لهنري توريما ؛ و «تورجنيف» للمؤلف نفسه ؛ و «سارتر» لأنسي كوهين سولال ؛ و «جوزيف كيسيل» ليف كوربير ؛ و «كونيت العاشقة» لجنفييف دورمان . وبالنسبة لعام ١٩٨٥ ، كان من بين قرابة مائتي سيرة مفهرسة خمسون سيرة لكتاب . من الواضح إذن أن هذا النوع قد دخل في عصر ذهبي جديد ، وأن فضول الجماهير لمعرفة السيرة الأدبية قد أعقب بنجاح عظيم التأكيد المتواتر بأن السيرة الأدبية لا يمكن بأي حال أن تكون عوناً للنقد ، ولن يتأنى لها بأي حال أن تلقى الأضواء على النتاج الأدبي .

ويقوم التفسير دون شك ، وبصفة جزئية على الأقل ، على حقيقة أن هذا الفضول لم يولد بالأمس ، ولا اليوم ، ولكن ثمة دلائل تشهد بأسالته ، وهذه الدلائل قديمة كل القدم ، حتى ولو لم تحظ بالشهرة التي كان المأمول أن تحظى بها . ولابد أن أقدم المترسسين بفن السيرة كانوا يفترضون في قرائهم في زمانهم فضولاً مماثلاً لفضولنا ، وإلا فإنهم لم يكونوا ليقدموا على بذلك جهودهم لإرضائهم ، كل هذا الإرضاء .

حقاً ، إن أشهر كاتب في السير في العصور القديمة ، وهو بلوتارك ، قد كتب بنوع خاص سير رجال السياسة ، وقادة الجيوش ؛ ولكن لدينا من أعماله سيراً موازية لـ *ديموسثينيس* ، وشيشرون ، وكان بلوتارك بنوع خاص كاتباً متاخراً في تقاليد الأدب اليوناني لأنه عاش في القرنين الأول والثاني من التاريخ الميلادي . والأمر كذلك بالنسبة لأن شهر أقرانه اللاتين ، ألا وهو «سويتونيوس» *Suetonius* الذي لم يكن يصغره إلا بحوالي عشرين عاماً ، والذي عرف بالأخص في الوقت الحاضر بكتابه «تاريخ حياة الأنبياء عشر قيصراء» ، وبتفاصيل الفضائح التي أوردها عن الميول الجنسية الشاذة التي كانت سائدة في الأسر الرومانية الكبيرة . غير أن سويتونيوس كان أيضاً مؤلف مجموعات أخرى من السير والترجم الأقل شهرة ، لأنها لا تصلح للاقتباس والعرض على شاشات السينما والتلفزيون ، ولكن لأن بضعة مقتطفات منها هي وحدها التي بقيت إلى الآن . ومن السير المعروفة باسم *Dc poctis* (أشعاراً)، مازالت بعض القطع محفوظة بصالتها ، من بين ثلاثة سيرة كانت تشكل في الأصل هذا المؤلف : تلك هي سير تيرانس وهوراس ، وفيرجيل . هذه النصوص ، مع أنها مبتورة ، تشكل في رأي بعض الخبراء أهم مصدر لمعلوماتنا عن تاريخ الأدب اللاتيني . والنوع الذي نسميه اليوم «السيرة الأدبية» كان فضلاً عن ذلك راسخاً في روما قبل أن يمارسه سويتونيوس . ورغم أن «أشعار» *Dc poctis* فاررون *Varron* كانت ضمن الكتب العديدة لهذا المؤلف ، والتي ضاعت ، فإننا نعلم بوجودها بطريقة غير مباشرة . لقد ولد

فارون في القرن الثاني قبل الميلاد . أما كاتب السير ، كورنيليوس نيبوس Cornelius Nepos الطوائف المختلفة من مشاهير الرجال ، منهم جنرالات وملوك ، إلى جانب سير مؤرخين وشعراء . وأخيراً ، ثبت وجود سير لبعض الكتاب في أعمال مفقودة في الوقت الحاضر ، لأقدم كتاب السير الإغريقي ، ألا وهو أرستو كسينوس ، من ترنت Aristoxene de Tarente الذي اعتبره البعض - ومنهم سان جيروم Saint Jerome ، الذي لم يكن يجهله - بمثابة المؤسس الحقيقي ، ليس فقط السيرة الأدبية ، ولكن أيضاً السيرة بوجه عام . كان أرستو كسينوس من تلاميذ أرسطو ، وسبقت أعماله الأدبية أعمال بلوتارك بما يقرب من خمسة قرون ، وكتب العديد من السير لرجال مشهورين ، قيل لنا أن ليس بينها سيرة لأي زعيم سياسي أو عسكري ، فقد كان يفضل الكتاب والفلسفه ومنهم أرختياس Archytas وأفلاطون ، وفيثاغورس ، إلى جانب إكسينوفون ، وسقراط .

وعلى ذلك فإننا بعيدون كل البعد عن واقع الموضوع حين ننسب إلى القرن الثامن عشر ، ومداهنه الأكاديمية ، ومراثيه ، والعديد من المجموعات الأخرى المرتبطة «بتنظيم الوسط الأدبي» الأصل في «نشر صورة عامة للأديب» ، أو إن شئنا تقليد السيرة الأدبية . وبين القرن الرابع قبل الميلاد ، زمن أرستو كسينوس ، والقرن الثامن عشر ، زمن فونتنيل ، وألامبير . ورغم وجود فترات انقطاع طويلة ، وثغرات واسعة ، يتغير على الأقل تخصيص مكان منفرد للقرن السابع عشر . فالعادة التي كانت متبعه وقتذاك بوضع لمحات عن سير كبار الكتاب في صدر الطبعات الصادرة بعد وفاتهم ، تمتدحهم مدحأ سطحياً تافهاً في كثير من الأحيان ، هذه العادة لابد من التسليم بأنها ولدت أوائل الروائع الأدبية من هذا النوع : «حياة بلزيز باسكال» لاخته الكبرى جيلبرت ؛ أو «حياة السيد ديكارت» تأليف الأب أ드리يان بابيه - وهو كتاب تجاوز القواعد المقبولة ، فانتهى بأن شغل وحده جزأين حين صدر في

عام ١٦٩١ . ولأنسٍ فضلاً عن ذلك ، في حوالي منتصف القرن ، تلك الرائعة الصغيرة التي لم تُتَّفَرَّرْ صلاحيتها للنشر إلا بعد زمن طويل ... ألا وهي: «أقصاص نالمان دي رو» وكانت عشرون أقصوصة منها تخص كتاب عصره، مثل بليزاك ، شابلان ، مالرب ، مينارج ، رakan ، الأخوان سكوديري ، وفولتير . وينبغي أيضاً أن نذكر الكتابين الشخصيين : «الرجال المشهورون الذين ظهروا في فرنسا في هذا القرن» الذي أصدره «شارل بيرو» في عامي ١٦٩٦ ، ١٧٠٠ ، ويحتوي على مائة بيان ، منها عشرون عن سير لكتاب ، منهم ديكارت ، وباسكار ، وكورني ، ومالرب ، وفولتير ، وموليير ، ولافوتنيني ، وراسين ، وكينو . هذان الجزءان المزودان بوفرة من الصور يعتبران بمثابة مرجع متألق للعصر الذي يُشيدان به ، وكذا بمثابة استهلاك للعديد من المدائح الأكاديمية التي سوف تكون من العلامات المميزة للقرن التالي.

ترى هل نعرف الكثير من الأنواع الأدبية الأخرى التي نمت وازدهرت في اليونان منذ القرن الرابع قبل الميلاد ، ولم تزل تحظى إلى اليوم بنجاح في المكتبات كما ذكرنا من قبل ؟

إن حيوية غير عادية من هذا القبيل لا يمكن أن تكون من قبيل صدفة مجردة . وعلى ذلك فإننا نبحث في الصفحات التالية عن تفسير للكاظمة المدهشة . هل هناك مثلاً في طبيعة الموضوع الذي تتصدى له ، وهو السيرة الأدبية ، شيء ما يجعل نمو هذا النوع أمراً لامفر منه ؟ ... ألا يوجد توافق طبيعي ، وعلاقة عضوية ، بين قصة حياة بشرية ، والاختيار المتميّز لسير كاتب ، مما يسمح ببقاء تقاليد كتابة سير الكتاب ، رغم عنف الهجمات الموجهة ضدها ، ورغم التجاوزات التي أدت أحياناً إليها ؟

وبهذه المناسبة ، ودون أن نمضي إلى حد التسلیم بالمنعونات التي أعلنها نقاد عصرنا الحاضر الأكثر ولعاً بالكمال المطلق ، فإننا لا تكون منصفين

إذا لم نعترف بوجود هذه التجاوزات . وحتى ، على سبيل المثال أديب ممتاز مثل «تين» Taine يبدو لنا أنه بالغ بعض الشيء . حين صرَّح في الصفحة التي جعلها مقدمة لكتابه المعروف «لافونتين وحكاياته» بعزمه على أن «يتحدث عالم في الطبيعتين» ويقارن إبداع قصيدة شعرية بظاهرة كيميائية حيوية : «يمكن اعتبار الإنسان حيواناً من نوع فائق ، ينتج فلسفات وقصائد شعرية ، فهو شبيه تقريرياً بدودة القرز التي تصنع شرنيتها ، والنحلات التي تصنع خليتها». وتبدو الصورة منافية للمنطق ، رغم لفظة «تقريرياً» العذبة التي تقدمها . حتى لنميل أولاً إلى التساؤل عما إذا كان كاتبها يتوقع أن يظنه الناس جاداً في قوله . إن جدية السياق التي تستبعد مع ذلك الافتراض بأنها مزحة يطلقها طالب في دار المعلمين تحدونا إلى التساؤل عن السبب في أن «تين» لم يبصر غرابة قوله هذا . الإجابة على ذلك هي بلاشك أنه لا يجوز القاء مسؤولية هذا الزيف على تقاليد السيرة الأدبية ، وإنما بالأحرى على الطموح إلى بناء منهاج علمي ذي نزعة عالمية على قاعدة هذه التقاليد . هذا المنهاج أدى إلى التجاوزات التي نعرفها ، والتي ذكرنا مثلاً لها ، لا يعطي سوى فكرة واهية عنها ، لأن «تين» لم يكن أول من عالجها . إلا أن الخوف من التجاوزات لا يكفي لتبرير الجبن ، أو الزهد . إن وجود أناس شرهين وسكارى لا يستتبع لزاماً تحريم متع المائدة . وينبغي لنا لأن نعيك كثيراً في الاعتدال ، ويجب أن نسلم في هذه المناسبة بأنه ليس من شيء منهجي دقيق وعقيدي صارم كمقدمة «لافونتين وحكاياته» يظهر في الواقع العملي ولا في مذهب سلف «تين» الذي يعتبر بعامة المتهم الكبير في هذه القضية ؛ مبدع ومؤلف «صور أدبية» .

آن الآوان إذن لأن نتحدث عن «سنتر بييف» Sainte - Beuve ، وموضوع هذه التأملات يؤدي إليه حتماً . وفي مقالتيه «أحاديث الاثنين الجديدة عن شاتوبريان» اللتين كتبهما بعد انقضاء سنتين فقط على صدور «لافونتين وحكاياته» ، حيث نرى فيها بالإجماع أفضل عقيدة لدى الناقد ، إذ يقرَّ سنت بييف صراحة بأن منهاج «تين» قريب الشبه من منهاجه ؛ ولكنه يصرَّ بعد ذلك

مباشرة على الفروق . والواقع أنه حتى يعتبر أن العمل الأدبي لا ينفصل عن مؤلفه لدرجة أنه يطبق على نفسه المثل القائل «هذه الفاكهة من تلك الشجرة » (ص ١٥) . ويضيف موضحاً أن مجازه النباتي يجب أن يفسر بمروره أكثر مما أبداه «تين» في مجازه الحيواني : «لاشك أننا لاستطيع البتة أن نعامل الإنسان تماماً كما نعامل الحيوانات أو النباتات ، فالإنسان العاقل أكثر تعقيداً . إنه يملك مانسيته «الحرية» وهي الشيء الذي يفترض في كل الأحوال قدرة حركية كبيرة على صنع المجموعات المؤلفة الممكنة» (ص ١٦ - ١٧) . وحتى إذا راح فيما بعد يحلم بأن «علماء للأرواح» ينشأوا في المستقبل ، فإنه لن يلبث أن يعود بالتالي إلى الأرض ، ويعترف عندئذ ، بفكر سليم ، وبحسن نية نحمدك عليهما ، فيقول : «سوف يكون هذا دوماً فناً من الفنون » . (ص ١٧).

وعلى الرغم من أن سنت بيف لم يكن صاحب العقيدة الفظ ؛ ولا المتطرف الخطر كما كان في بعض أساطيره ؛ فالحقيقة أن الرواية المشوهة لدى الأجيال التي أعقبته جعلت منه رمزاً لمنهاج نقدي فاضح ، والمسؤول عن أسوأ ضروب التطرف التي سقط فيها أتباعه . وباختصار ... المعبد الذي يهدى كرامته . أو العدو . هذا التحول المناهجي نتج في الواقع عن العنوان المجلجل «نقض سنت بيف » Contre Sainte - Beuve الذي اختير في عام ١٩٥٤ لجمع كتابات هامة لمارسيل بروست بعد وفاته . فالمعروف في الواقع أن هذا الشاعر الذي يدعو لحرب «صلبية» لم يظهر بقلم بروست إلا مرتين ، إحداهما في رسالة شخصية له ، وإن الكتاب الذي كان يفكر وقتئذ في تأليفه لم يكن له وجود بالمرة إلا في مخيلته ، ثم ظهر في نبذات لمشروع كتاب بقى في مرحلة الإعداد . غير إننا دون شك أكثر تعليقاً بالصورة العسكرية التي تقدمها لنا التقاليد عن تاريخ أدبنا المكون في جملته من معارك ومبارات ، فلا نفضل الأساطير على الحقائق الواقعية التي يعييها أنها لا تعطينا أشكالاً جميلة ، من ذلك أن بروست ، وسنت بيف ، جاءا متاخرين لينضمما إلى هؤلاء الجماعة من

المبارزين العظام : ديكارت وباسكار؛ راسين وكورني؛ بوسويه وفينيلون، فولتير وروسو؛ سارتر وكامو؛ بارت وبيكار. هنا بنا إذن حتى هامتنا أمام تلك الحقيقة الأخرى ، ألا وهي الأسطورة ؛ على ألا ننسى أن البطالين الذين يتواجهان كانا في الواقع أكثر اعتدالاً في موقفهما من مواقف المتصارعين التي أضفت عليهما ، كما لم يكن كذلك المتطرفون الحقيقيون الذين جاءوا بعدهما يلوحون باسمائهم ، وكانتها بفارق . فضلاً عن ذلك ، وكما هي في كثير من الأحيان الحال في أصول التربية والتعليم ، فإن هذه النظرة البسيطة للأشياء ، وهي من ثمة مزيفة تتميز بالسهولة واليسر . هذه النظرة تبرز المشكلة بالبالغة في حدودها ، الأمر الذي يسهل لنا الآن مهمة التوازن بين الاختيارات الحاضرين ، وأن نحدد لكلٍ ماله وماعليه .

ولنببدأ إذن بالجاتب الحسن لسنن بيف ، حتى ولو بمراعاة تسلسل الأحداث . ولنتناول المقالين في «أحاديث الاثنين الجديدة» المذكورين أعلاه ، فالمؤلف يشيد فيها بمزاجها ، ويعتذر مافيها من اجراءات ومراحل متابعة . وحتى إذا كانت «سيرة» Biograaphie لا يأتي أبداً بقلم سنن بيف ، فاتها يقيناً هي المقصودة في دراسة مايسميته «شخصيات أدبية» (ص ١٣) .

في رأيه أن المعلومات المجموعة بخصوص الوسط الذي عاش فيه المؤلف : مسقط رأسه ، أسرته ، تربيته ، أصدقاؤه ، تبيح الحكم السليم على أعماله :

«كل كتاب لمؤلف ، بعد القاء النظرة عليه ، وفحصه ، في وقته ، وفي نطاقه ، وإحاطته بكل الظروف التي شهدت مولده ، واكتسبت فيها كل معناه - التاريخي والأدبي - ينال درجته الحقيقية من حيث الأصالة ، والحداثة أو التقليد : ولا يكون هناك أية خطورة عند الحكم عليه من اخلاق ضروب من الجمال الكاذب ، وابداء اعجاب لا يستحقه ، كما يحدث حتماً حين يقتصر الفحص على أصول علم البيان » (ص ٢٢) .

بعباره أخرى ، إن المعرفة التي نحصل عليها من سيرة كاتب ما قد تتيح لنا أن نتعرف على شخصيته تعرفاً أفضل ، ومن ثم نفهمه فهماً أحسن ، هذه المعرفة لشخصية الإنسان يمكن بدورها أن تؤدي إلى معرفة أفضل بأعماله ، وربما إلى تقدير أصح لها . وهذا الأسلوب الواقعي ، والحقيقة إلى حد ما يبيان مزايا منهاج سنت بيف ، يترتب عليه أيضاً ايضاح إمكاناته . وإننا لنكشف للفور عن الفخاخ التي قد يقع فيها أولئك الذين يطبقون هذا منهاج دون تمييز ، والعوائق التي يرتكب بها التطبيق . وعلينا أولاً أن تكون حذرين من سوء استخدام منهاج إذا لم يكن لدينا كل الثقافة ، والذكاء ، والحساسية التي يملكها صاحب منهاج . وعلينا في الوقت نفسه أن نميز التناقض بين معنى الظلال من الفروق التي تلطف من الحدود الفاصلة بين سنت بيف وبين اليقين الثابت القطعي الذي يتجلّى أحياناً عند «تين» ، كما هو أيضاً في مذهب «الحلولية» المشتركة في الوقت الحاضر عند غالبية من ينتصرون من قدره ، هناك من جهة «تين» علم الحيوان ، أو الكيمياء الحيوية ، بل والهندسة ، ومن جهة أخرى علم اللغة ، و «السيمياء» (دللات الألفاظ ، أو علم البيان ، كما يقول سنت بيف . وسواء كان الأمر يتعلق بالعلوم «الدقائق» ، (الرياضيات) ، أو الطبيعة ، أو العلوم المسمّاة بالاسانية ، أو علوم الإنسان ، فالامر يتعلق دوماً بسراب .... السراب الشمولي الذي لا يقهر ... مثل كل سراب ومثل الوهم اليوتوبى .

وإذا كان من الضروري التسليم بأن المعرفة التي نحصل عليها من بعض ظروف حياة الكتاب لا تمنّنا بالمفاتيح الحقيقة التي تتيح لنا التوغل في محارب أعمالهم ، فالحقيقة مع ذلك هي أنها تتيح لنا تقديرأً أفضل لبعض جوانب هذه الأعمال ، حتى إذا كنا على يقين من أن هذه الظروف وحدها ليست حاسمة . مثال ذلك ، نسبة الحزن أو الكآبة التي كثيراً ما تتميز أعمال روسو أو لاربو إلى المرض إنما تعني أننا ننسى أن المرض لم يمنع مولير أو سكاررون من كتابة مسرحيات هزلية ودعابات . وإذا نتفهم هذه الحقيقة الأولية ، فإن

قائمة بسيطة تعرض بعض عيّنات من هذه الظروف إلى جانب أسماء بعض الكتاب الذين تأثروا بها ، ربما تكفي لاثبات تلك الحقيقة الأولى الأخرى ، وهي أن هناك علاقة بين هذه الظروف وبين بعض الصفحات في أعمالهم ، وهي بالتأكيد علاقة متنوعة ، كما يكشف عنها كل مايفصل بين الاثنين من الكتاب اللذين يتبع أسماؤها بيان كل ظرف مختار . فإذا نحننا جاتباً الظواهر كثيرة التواتر بحيث لا يكون لها تأثير فعال يمكن التعرف عليه (المرض ، وخيبة الأمل في الحب ، والأسفار ، والنزوات الجنسية ، الخ) كان لنا أن نستخدم القائمة التالية كمثال ، وهي مرتبة ترتيباً أبجدياً اعتباطياً ليخفي عامل الصدفة في اختيارها :

مهنة العسكرية : لاكلو ، فيني .

التحول الديني : باسكال ، كلوديل .

الإجرام : فليون ، جينيه .

متاعب مالية : ماريغو ، بلزاك .

طفولة في الريف : رتيف ، كوليت .

دراسات طبية : رابليه ، سيلين .

تأهيل لاهوتى : يريغو ، رينان .

تعاطي المخدرات : بودلير ، كوكتو .

وحتى القراء الذين لا يسلمون بأن العمل لا يتبين بوضوح عن طريق معرفة العوامل التي من هذا النوع ، فانهم ربما يقرؤن بأن هذه المعرفة تساعد على كشف الغموض عن الصورة التي كثيراً ما يحبّ المؤلفون أن يرسموها لأنفسهم ، وتعديل الاعجاب الساذج بهم ، ذلك الاعجاب الذي يبعد القارئ عن المؤلف بدلًا من أن يقربه منه . و إذا جذبتنا قصة حياة المشهورين فإنما يرجع ذلك مباشرة إلى شهرتهم . ومن ثم كان العنوان اللاتيني التقليدي : Dc

viris illustribus . إننا نقرأ سيرتهم لأنهم مشهورون ؛ ومن ثم فهم يختلفون عنا ، نحن غير المشهورين . إلا أن هذه القراءة كثيراً ما تحملنا إلى ماوراء هذه الاختلافات ، و إلى أن نختلف بهؤلاء ، ونترعرع أخيراً على أنفسنا من خلالهم ، وتنشأ الفجوة - ولعلها وهمية - تفضي إلى مودة ؛ ونعتبر ماكتبوا بمزيد من التقدير . ونحن إذا زادت معلوماتنا ، قل ميلنا إلى اللوم .

هذا البحث في خصائص السيرة ، له على أقل تقدير ، وبوجه عام ، جاذبية علينا ، نحن عامة الشعب ، أقوى من جاذبية العوامل التاريخية والاجتماعية والسياسية والاقتصادية التي ترتكز عليها مناهج أخرى - مناهج نظرية ، ولكنها مختلفة - خاصة بدراسة الأدب .

وخصائص السيرة هذه ، إذ يشملها أحياناً إزدراء من جانب خصوم تدخل عامل التاريخ في مجال الأدب ، تستند في الواقع إلى مفاهيم للعمل الأدبي مختلفة كل الاختلاف ، تبعاً لما إذا كان هذا العمل ينظر إليه على أنه ناتج من أسباب خارجة عن شخص الكاتب ، أو بالعكس ناتجة عن شخصيته ذاتها ؛ وهذه الشخصية يمكن دون شك أن ينظر إليها على أنها مشروطة ، بل ومحدودة بذلك الأسباب الخارجية . فإذا كان هذا المفهوم الأخير ، ومن ثم المعالجة النقدية المقابلة له ينال بوجه عام حظوة كبرى لدى عامة الناس ، فذلك دون شك لأن العوامل المنعزلة عن المفهوم الآخر تبدو لهم غير شخصية بحيث لا يكون لها أية قيمة تفسيرية حقيقة ، لأنها لا تثير اهتمام الكثير من هواة الأدب طالما لاتتدخل شخصية الكاتب التي توحد بينه وبين هذه العوامل فتجعلها ذات أثر فعال .

ولابد أن الكثيرين من قراء «لافونتين وحكاياته» - إذ نعود إلى هذا المثال - قد اضطروا بعد أن أتموا قراءته ، وأغلقوا الكتاب ، إلى أن يوجهوا إلى أنفسهم هذا السؤال المحيّر : لما كانت «حكايات لافونتين» - بخلاف شرائق دود القرز ، وخلايا التحل - ظاهرة شعرية فريدة ، فهل ينبغي أن

نستنتج من ذلك أن «تين» كان يجهل الأسباب التي تفسر حقيقة إبداعها ، لأن الأسباب التي يحللها كانت معروفة لدى لافونتين وعدد من أهالي «شامبانى» من جيله ؟

يبدو لنا أننا انزلقنا شيئاً فشيئاً من الحسن إلى السيئ . آن الآوان إذن لأن نتصدى لاعتراضات بروست على منهاج سنت بيف . هذه الاعتراضات التي تتميز بوضوحها وصلتها الوثيقة بالموضوع ، تشير أولاً دهشتنا ، وتفتتنا بشدة مثلاً فعلت ذرائع سنت بيف التي ذكرناها أعلاه ، والتي اجتهدت اعتراضات بروست في أن تفندها . الواقع أن بروست عارض «منهاج» سنت بيف على أساس من مقالاته «أحاديث الاثنين الجديدة» التي ذكرت منهاج صراحة :

«هذا منهاج الذي يتمثل في عدم الفصل بين الإنسان وعمله ، وفي اعتبار أنه لامانع عند الحكم على مؤلف كتاب - إذا لم يكن الكتاب بحثاً في "الهندسة البحتة" - أن تتم الإجابة عن أسئلة تبدو بعيدة كل البعد عن عمله (كيف يتصرف ...) ، وأن يحيط نفسه بكل المعلومات الممكنة عن الكاتب ، ويقابل بين رسائله ، ويستجوب الأشخاص الذين كانوا يعرفونه ، بالتحادث معهم إن كانوا أحياء ، وقراءة ماكتبوه عنه إن كانوا من الأموات . هذا منهاج يتتجاهل مايعرفنا به تألف عميق بعض الشيء مع أنفسنا ، ونفائصنا . هذا «الآن» ، إذا شئنا أن نفهمه ، نستطيع الوصول إليه إن حاولنا أن نبعثه في أعماق نفوسنا (ص ٢١١ - ٢٢٢) .

إن الحجة التي عبر عنها بروست هنا تعبيراً رائعاً ، وهي القاعدة المعنوية الأساسية لمقالة «نقض سنت بيف» هي بالتأكيد ، وباعتراف بروست نفسه مرتبطة بخيبة أمله في الذكاء والفلسفة . كتب يقول في بداية مقدمة لكتاب شرع في كتابته عن سنت بيف (ص ٢١١) : «يقل إهتمامي بالذكاء يوماً بعد يوم » . وفي الصفحة التي تسبق الفقرة الطويلة المذكورة أعلاه ، كتب

بروست يهاجم «تين» ورثاءه سنت بيف ، ويصرّح عن مؤلف «الذكاء» : «إن مفهومه العقلي للحقيقة ، لم يجعل ثمة حقيقة إلا في العلم » (ص ٢٢٠) . ويواصل قائلاً : « على أنه لا يوجد في الفن (على الأقل بمعناه العلمي) موجة ، أوراند . كل شيء موجود في الفرد . غير أن الفلاسفة الذين لم يستطيعوا أن يجدوا في الفن ما هو حقيقي ، وما هو مستقل عن كل علم ، اضطروا لأن يتصوروا الفن والنقد بمثابة علوم ، السابق فيها أقل تقدماً حتى من الذي يعقبه » (المرجع السابق) . في وسعنا أن نقيس كل شيء يفصل فكر بروست عن فكر الكثرين من معاصريه من أصحاب النظريات في الأدب الذين شاركوه ازدراعه بمُؤلف «أحاديث الاثنين» - Lundis ولكن ليس مثله ، ارتياها في الذكاء ولا في الفلسفة بنوع خاص.

غير أن هذا ليس هو الدليل الوحيد على الاعتدال النسبي الذي ذكرناه آنفاً للقضية التي يثيرها بروست ضد سنت بيف . فبعد أن عاب بروست على سنت بيف ، بالعبارات التي رأيناها ، عاب عليه أنه آمن بالقيمة التفسيرية للسيرة ، وبحث بنفسه عن تفسير للسطحية التي ينعيها على الفكرة التي كونها سنت بيف لنفسه عن الأدب ، وبخاصة في «استقالته من وظيفة مدير مخازن مازاران» (ص ٢٢٥) . ومن المثير أن نرى بروست ينسب إلى هذا الحدث ضياع أوقات الفراغ الالزمة لتفكير أكثر عمقاً من الاتجاه المحتموم إلى الصحافة ، وهي مهنة سريعة الزوال كما يعرفها بالتجربة . والمثير أكثر من ذلك أن نقرأ هذا المشهدخيالي الذي لا يلبث فيه مؤلف «أحاديث الاثنين» أن يجتمع بزميله في المستقبل ، المشترك في تحرير صفحة الحوادث في جريدة فيغارو ، وجولوا . «في بيته الصغير بشارع مونبارناس في صباح الاثنين من أيام الشتاء ، في الساعة التي لم يزل ضوء النهار فيها خافتاً على ستائر المقلفة ، فتح صحيفة «الدستوري» Le Constitutionnel ، وانتابه شعور في اللحظة نفسها بأن الكلمات التي اختارها جلبت في كثير من حجرات باريس نبأ الأفكار المشرقة التي وجدها ، وأثارت لدى الكثرين الاعجاب الذي يستشعره ذلك الذي شهد في

نفسه مولد فكرة أفضل من الأفكار التي قرأها لدى الآخرين ، فكرة تجلت له بكل مافيها من قوّة ، وبكل تفاصيلها التي لم يلحظها أولاً ، في وضح النهار، ومع ظلال داعبها بكل حب وحنان» (ص ٢٢٦).

كل ذلك يشكل جزءاً من كتاب يفترض أنه يتغيا الهجوم على سنت بيف؛ وهذه الصفحات ليست استثنائية . وفي مجموعة من الأفكار المختلفة بعض الشيء يبدأ بروست العرض الذي كرسه للأخطاء في حكم سنت بيف على بلزاك، فيذكر فقرتين من كتاب حررته بلزاك لاخته (ص ٢٦٣) وهو الذي يتهكم كما رأينا على المنهاج الذي يتمثل في «مقارنة الرسائل بعضها ببعض » .

وفي هذا الخصوص ، كان الخطاب مرسلًا إلى مدام سورفييه التي أشار سنت بيف في إحدى مقالتيه اللتين ذكرناهما آنفا في «أحاديث الاثنين الجديدة» إلى أنها تشبه أخيها (ص ١٩) ، غير أن ما يثير الدهشة أكثر من هذه الصدفة الغريبة هو رؤية بروست يستخدم هذا الخطاب باعتباره وثيقة تتنمي إلى الحياة الخاصة بالروائي ليستر بعض سمات راستنياك Rastignac وفاتننس Vandenesse وهم شخصيتان في رواية بلزاك . وإنما نتسائل كيف نجح بروست في التوفيق بين تجربته العملية ونظريته ، لو أتم بنجاح مشروع كتابه عن سنت بيف . بل نتساءل أيضاً عما إذا كان لاستحالة هذا التوفيق أثرها بنوع مافي تخليه عن هذا المشروع . والواقع أنه ليس من العسير أن نفطّف في الصفحات التي وصلت إلينا وفرة من الأمثلة التي يسلوك فيها بروست مثلاً يسلوك تلميذ مطبع للنادٍ الذي يرمي إلى الإطاحة به ، لدرجة أن الكثير من صفحات مؤلفه «نقض سنت بيف» تذكر كثيراً بأسلوب الاستاذ أكثر من المعارضتين اللتين كتبهما بروست في الفقرة نفسها - كما لو أن بطل المعارضة (أي بروست) لم يسعه أن يفلت من فخ المعارضة غير الرادية.

الحقيقة تبدو إذن أن مؤلف «نقض سنت بيف» لم يكن أسيراً لمبادئه الشخصية بقدر ما كان مؤلف «أحاديث الاثنين الجديدة» أسيراً لمبادئه حين كتب

كلمتى «حرية» و «فن» بحروف مائلة في العرض الذي قدمه لمنهاج أراده أن يكون علمياً . و إذا كان حقيقة أن الأغياء لا يتركون أسلوبهم حين يستقر لهم أسلوب ، فإننا نجد في هذا إثباتاً (لإيجدي في الواقع) على أن كلاً منها لا ينتمي إلى هذه الطائفة . وثمة درس أخلاقي يهيب بنا إلا نرفض الذكاء بصورة منهاجية لصالح الفطرة أو البديهية ، على سبيل المثال ؛ وألا نرفض - من حيث المبدأ - السيرة الخارجية لصالح البحث عن سر «الآنا» ، علينا إلا نرفض سوى المناهج التي تحظر هذا أو ذاك .

ولعله من المفيد أيضاً ملاحظة أن نصوص سنت بيف وبروست التي ذكرناها آنفاً متأخرة نسبياً في الحالتين ، ومن ثم فهي تعبر عن آراء ليست بالضرورة آراء مؤلفيها في فترات سابقة من حياتهما الأدبية . فمقالات «أحاديث الاثنين الجديدة» مؤرخة في ٢١ ، ٢٢ من تموز ١٨٦٢ ، وكان سنت بيف وقتئذ يمارس النقد منذ أكثر من ثلاثين سنة . ثم إنه يوضح بنفسه الدور الأساسي الذي لعبه بهذه الخبرة الطويلة في شرح مناهجه : «.... ولو أنه (أي المنهاج) لم يكن البتة موجوداً من قبل ، ولم ينتج أولاً في صورة نظرية ، إلا أنه تشكل عندي بالتجربة ، وبسلسلة طويلة من التطبيقات التي لم يكن لها من أثر سوى تأكيده في نظري » (ص ١٣ - ١٤) . وبخصوص بروست ، يبدو أنه لم يبدأ في تنفيذ مشروعه بتأليف كتاب عن سنت بيف قبل عامي ١٩٠٨ - ١٩٠٩ ، وكان يكتب وقتئذ منذ قرابة خمس عشرة سنة ، وكان قبل ذلك بعشرة أعوام قد نَحَى جانباً الكتاب الذي يسمى في الوقت الحاضر «جان سانتي» Jean Santeuil .

غير أن هناك الكثير مما يمكن قوله عمّا منع بروست من أن يطعن بشدة في سنت بيف ، كما كان يؤكّد أحياناً . ذلك لأنه يشترك معه في عقيدة أساسية ، هي قاعدة لسيرته أيَّ كاتب ، وكانت تعتبر حتى فترة حديثة بمثابة حقيقة تمثل الفطرة السليمة : ذلك أن النص الأدبي هو العمل الذي أنتجه الكاتب .

حَقّاً ، يقترح بروست ، كما رأينا ، رواية فاصلة ومختلفة لهذه العقيدة ، حين ينعي على سلفه ، على سبيل المثال أنه لم ير الهوة التي تفصل

الكاتب عن رجل المجتمع ، ولم يفهم أن ذاتية الكاتب (الآنا) لا تظهر إلا في كتبه (ص ٢٢٥) ، بعبارة أخرى لم يستطع أن يميز بين الذاتية الاجتماعية ، الخارجية بنوع ما («رجل المجتمع») وبين «الذاتية - الآنا - الحقيقة» (ص ٢٢٥) التي هي «في أعماقنا» (ص ٢٢٢) . وليس من شك في أن هذه التفرقة ليست جوهرية . ولكن أليست هي أقل رسوحاً من التفرقة التي تفصل بروست وسنت بيف معاً عن المتنبيين الذين أعلنوا من ذلك الحين «موت المؤلف» ؟ .... وحتى إن كان منهاج سنت بيف ، في رأي بروست ، عاجزاً عن أن يستثير هذه «الآنا» الثانية ، وهي الوحيدة التي لها أهمية في الأدب ، لأن هذا المنهاج لا يملك أية سيطرة عليها ، فإن ذلك لا يستتبع أن «الآنا الحقيقة» مقتضي عليها بالإفلات نهائياً من الناقد الذي يسعى جاهداً للعثور عليها بوسائل أخرى . فالواقع أن عكس ذلك هو الصحيح ؛ فالناقد - كما يقول بروست - لا يستطيع الكف عن مواصلة البحث ، بل إن هذا هو واجبه :

«هذه الآنا ، إذا حاولنا أن نفهمها ، نستطيع فهماً بأن نعيد خلقها في أعماق نفوسنا ، وليس ثمة شيء يغفينا من بذل هذا الجهد من صميم قلوبنا . هذه الحقيقة يجب علينا أن نشكلها بأكملها ...» (ص ٢٢٢) .

وعلى ذلك فإن بروست ، في هذه السطور التي لم تكتمل ، لا يرفض سيرة الكاتب باعتبارها ممارسة لاطائل وراءها ، ولكنه في الواقع يعيّن لها وظيفة جديدة ، أعلى (أو أدنى) من الوظيفة التي جعلها لها سنت بيف وأتباعه ، ولكنها أيضاً وظيفة أدق ، وأهم ، وكذا أصعب .

إنها وظيفة أصعب ، ولكنها مستحيلة ، بشرط العدول عن منهاج سنت بيف وأن يستبدل به منهاج آخر يناسب الوظيفة الجديدة . فعلى أي أساس يتأنى لنا أن نأمل في النجاح في «إعادة خلقها في نفوسنا» ، هذه «الآنا الحقيقة» الخاصة بالكاتب ، إن لم يكن اعتباراً من دلالات نجدها ، لافي سيرته الطريفة ، ولكن في مؤلفاته ، وهي الصدى الوحيد الموجود لهذه الآنا الخفية ؟ هذا هو

ما يؤكد بروست في الفقرة المذكورة أعلاه : « ذاتية الكاتب لا تتجلى إلا في كتبه (ص ٢٢٥) . إنها منهج ، ليس فقط غريباً عن مشروع سنت بيف ، ولكنها في رأيه منذ البداية متعددة التنفيذ . فهو في الواقع أول من أقر بأن منهاجه عديم الآخر على كتاب العصور القديمة لعدم وجود وسائل كافية لللاحظة . فرجوعنا إلى الشخص ، وكتابه في أيدينا ، مستحيل في معظم الأحوال في ما يختص بالقدامى الحقيقيين ؛ أولئك الذين لا عملك منهم سوى نصف تماثيل محطمة » (ص ١٥ - ١٦) .

هنا تتعكس القضية التي يبني عليها منهاج السيرة الخاص بسنن بيف : والذي يصدر عن معرفة الإنسان حتى ينتهي إلى معرفة عمله ، معرفة أفضل ، ففي رأي « نقض سنت بيف » أنه ينبغي من الآن الانطلاق من معرفة العمل للوصول إلى معرفة المؤلف . إلا أن هذه المسيرة تؤكّد من جهة أنها ضرورية (وليس ثمة شيء يعفينا من بذل هذا الجهد ...) : ومن جهة أخرى ، لم يلق التحالف (أو المزاج) بين الإنسان والعمل (أو بين العمل والإنسان) تكذيباً ، ولكنه تأكّد وتقوى ، وانتشائي الذي يشكّله يعتبر دوماً غير قابل للافصام ؛ ووجود تقاليد السيرة الأدبية الطويلة العهد قائم على هذه المصادر . وطالما كان الاعتقاد « بموت المؤلف » يلقى بعض المنشكين ، فإن هناك من يواصل الكتابة في سير الكتاب .

ذلك يستمر الناس في قراءة هذه السير ، حتى ولو لم تكن البواعت المؤثرة في القراءة - بسبب انعكاس العلاقة بين الإنسان والعمل - هي دائماً البواعت السابقة نفسها . وقد ذكرنا أعلاه إزالة الغموض الذي يشوب شخصية المؤلف ، والتي تنتج كثيراً عن سيرته . إن « ليليا » Lelia لموروا تحدثا عن المغامرات الفرامية لجورج صائد أكثر مما يحدثنا عنها كتابها « قصة حياتي » ؛ والأمر كذلك بشأن « حلمي الأخير لك » لجان دورميسيون Jean d'Ormesson بمقارنته بـ « مذكرات معاوراء القبر » لشاتوبريان . والقراء إذ يتزرون بالبحوث التاريخية التي يجريها كتاب السير ، يصيرون في وضع متميّز يتبيّح

لهم التسمع على أبواب التاريخ ، بل والنظر في ثقوب أفقائه . والشخصيات التي اجتهد الكتاب في خلقها عن أنفسهم تخرج معدلة ، ومنكمشة . لقد تكشفت أسرارها وإذا تنزل من قواعدها ، يبدو لنا قوامها أقرب إلى قوامنا . وبعكس ما كانت تصبو إليه ، فإنها لم تنجح في حمل أسرارها معها إلى القبر .

إلا أن الأسرار تختلف . هناك أسرار لا يبوح بها رجل إلى خادمه ، أو تبوح بها سيدة إلى صيفتها ، وأسرار لا يبوح بها ذلك أو تلك إلى كاهن الاعتراف أو طبيب الأمراض النفسية كذلك ، بالرجوع إلى مدونة بروست ، فإن معرفة هذه الأسرار قد تؤدي بنا إلى رجل المجتمع ، أو سيدة المجتمع ، أو الكاتب . وتتوقف الصيغة الأساسية لكل سيرة أدبية على الجرعة النسبية للأمور التي تكشف عنها عند أي من هؤلاء . فالواقع ، كما رأينا في خصوص «نقض سنت بيف» ، من النادر أن يقتصر أي من هذه الكشف على واحد فقط من المجالين . ولكن ، كما رأينا تتنوع الصيغة غالباً تبعاً لاتجاه المسيرة التي يُدعى القارئ لاتخاذها بين حياة المؤلف وعمله . إنها تفرقة هامة ، خاصة أن القارئ الذي لا يضل طريقة يتاثر بها سريعاً ، ويتعرف عليها لأنه يصادفها دوماً في مطالعاته الروائية ، والأشياء أقل اختلافاً بكثير مما قد يتبدى لنا في عالم الرواية حيث يمكن أن ينصب الاهتمام إما على سلوك الشخصيات الذي يؤدي إلى معرفتنا بهم - وهي عادة معرفة موجزة - وإما على التحوّلات الفجائية الغامضة التي تطأ على هذه الشخصيات التي ما أن تتضح سماتها بسحر المؤلف الروائي حتى تتيح لنا فهماً أفضل لسلوكها : فهناك من جهة «الكونت دي مونت كريستو» و «تارتاران دوتارا سكون» و «أرسين لوبان» ، و «زازي» ؛ ومن جهة أخرى «فابريس دل دونجو» و «فردريك مورو» ، و «سولان» ، «لول ف . شتاين» .

و إذا كانت هذه النخبة من الأمثلة تشير إلى أنه في زمن الرواية يمكن أن تتوافق الصيغتان في عصر ذاته ، إلا أن الأمر ليس كذلك دون شك في تاريخ السيرة الأدبية . فالرواية الأولى قامت على أساس المصادر بأن

حياة الكاتب تفضي إلى مؤلفاته ، كما توحى بذلك العناوين التي تحملها . هذه الروائع إذ تألفت قبل السطور الأولى لسنن بيف (والخطوات الأولى لتين) بعدة سنوات ، فإنها ترقى إلى عصر عودة الملكية (فرنسا من ١٨١٤ - ١٨٣٠) الذي يبدو - بالعودة إلى الماضي - أنه العصر الملائم ، ليس فقط لهذا النمط الأدبي ، وإنما أيضاً للسمة التي يفضل أن يتبدى بها . ويكفي في هذا الصدد بيان بعض التواريخ ، وبعض العناوين . والأمر في كل الأحوال يتعلق بممؤلفات غزيرة ، تشغل أحياناً أكثر من جزء واحد :

١٨٢١ : قصة حياة جان جاك روسو وممؤلفاته بقلم ف . دي موسيه باشيه . V. D. musset - Pathay

١٨٢١ : قصة حياة جان دو لافونتين وممؤلفاته بقلم C. Walcke - nacr

١٨٢٥ : مذكرات عن فولتير وممؤلفاته بقلم لوتشان ، وفاجينير . Langchamp et Wagniere

١٨٢٥ : قصة حياة موليير وممؤلفاته بقلم جول تاشيرو Julcs Taschereau

١٨٢٩ : قصة حياة بيير كورني وممؤلفاته بقلم تاشيرو نفسه .

وعلى العكس من ذلك ، لو حكمنا تبعاً لبعض روائع عصرنا الحاضر : «فلوبير» بقلم سارتر ، و «جيد» Gide بقلم «دلبي» Delay ، و «بروست» بقلم بينتر Painter ، لاتابنا شعور بأن الوضع قد انقلب ، وأن هؤلاء (المؤلفين) لم يعودوا يشبهون من سبقوهم منذ قرن ونصف إلا من حيث أهميتهم ، وباختصار فإنهم يفلتون بلا قصاص من الانتقادات التي وجهها بروست إلى منهاج سنت بيف .

ثم إن هذا لا يضر في شيء النجاح الذي تواصل إحرازه السير الأدبية ذات القالب التاريخي التقليدي الغالب ، لأن التفرقة التي رأيناها ، والتي هي

واضحة كلَّ الوضوح على المستوى التجريدي لا تؤدي حتماً ، على المستوى الواقعى إلى خطٍّ فاصلٍ حقيقى ، ولعلنا نقول بأسلوب آخر ان في السير الأكثر نجاحاً يتبيّن أن ما يسميه بروست «الهوة التي تفصل رجل المجتمع عن الكاتب» هي في الواقع هوة لا يتعذر عبورها ، يعكس ما قد توحّيه إلينا هذه الصيغة ، ومع ذلك فإنَّ هذه العملية تستلزم بعض الجهد . فسر النجاح يتوقف على مطلبيين : القدرة على القراءة في القلوب ، وكذا القراءة في الكتب ، وهي توليفة نادرة جداً ، على أتنا قد نجدها كثيراً لدى الكتاب الذين ليسوا نقاداً فحسب . والسبب في ذلك هو أيضاً السبب الذي يجعل سير الكتاب مختلفة أساساً عن سائر السير ، فهي وحدها التي تكون شخصياتها من المؤلفين ، مثل أولئك الذين يكتبونها . فالواقع أنه بخلاف «فازاري» Vasari الذي كتب «حياة المصورين والناحاتين والمعماريين» و «ستاندال» الذي كتب «حياة روسيني» أو «رومأن رولان» Roman Rolland الذي كتب «حياة بينهوفن» فإنَّه كاتب يتولى كتابة سيرة «جيرمين دو ستائيل» أو «بول فاليري» يدرك أنه يشترك معهما ، بالإضافة إلى إنتمائهما إلى الجنس البشري ، في موهبتهم ، ألا وهي الكتابة . فهو يستخدم وسائلهما نفسها : كلمات ورثيشة ، ولو كانت الريشة قلم حبر جاف ، أو آلة كاتبة ، كاتب السير ، إن كان تابعاً أو نداً لمن اعتزم أن يكتب سيرته ، فإنه يدرك أنه ينتمي إلى طائفته . وسواء أقام معه علاقة من التوقيير والافتتان ، أو من الغيرة والكراهية - ويعلم كل إنسان أن هذه المشاعر هي أشكال محرقة من الإعجاب - وسواء كتب ، كما كتب لدى راسين «الأسطورة البراقة لجان راسين» ، أو كما كتب سارتر نقداً عنيفاً لفلوبير ، فإنَّ الكتاب الذي يصدر بذلك يحمل سمة التكامل المهني بنوع ما ، الذي يربط «كاتب السيرة» بـ «صاحب السيرة» لو كان لنا أن نعبر على هذا النحو .

وعلى ذلك فإنَّ السيرة الأدبية تدين لهذه الخاصية ، المميزة والماتعة ، ليس فقط بأقديمتها ، ولكن أيضاً بحيويتها المتواصلة التي تتجلّى بها . إنها نهج طبيعي لامفر منه يجمع بين مؤلفين برابطة عضوية تشكل أساساً له . إن

كون الكثير من الكتاب قد عقدوا العزم على تكريس موهبتهم وجزء من نشاطهم المهني لكتابه سيرة كتاب آخرين يمثل ظاهرة ، ليست فقط قابلة للتفسير ، ولكنها طبيعية ومتوقعة .

فمن حياة «ايزوب» للافونتين ، إلى «حياة جان راسين» لمورياك ، ومن «حياة سينيك» لديدرول ، إلى «حياة مونتني» لجان بريفو ؛ ومن «حياة كورني» لفونتينيل ، إلى «حياة فولتير» لكوندورسيه ؛ ومن «حياة رونسار» لكلود بينيه إلى «الملهمين» لنرفال ، و إلى «لافونتين» لجিرودو ، و إلى «روسو» لفوينهو ، و إلى «شاتوبريان» لجان دورميسون ، و إلى «فولتير» لروجييه بيرييفيت ، يشهد تاريخنا في الأدب توادر هذه الظاهرة ، ومالها من سمة طبيعية متوقعة .

في كل سير الكتاب التي ذكرناها هنا بلا ترتيب ، وفي سائر السير ذات الطبيعة نفسها ، والتي ترد على خاطر القارئ ، فإنه من المخاطرة ، بل ومن العسف محاولة الكشف عن التوابيا الحقيقة لكتاب السير ، وإيضاح ما إذا كان الشخص المقصود «رجل المجتمع» أو «الكتاب» .

السبب في ذلك هو أن هذا النمط من التفرقة يردد تلقائياً إلى فكر القارئ أو الناقد ، وهو فكر تحليلي بطبيعته أكثر مما يرد إلى فكر المؤلف . ولاشك في الحقيقة أنه لامفر لكاتب ، حين يطرق الحياة الخاصة لكاتب آخر ، ولو كان ذلك عن طريق الظروف التي عددها سنت بيف (الأسرة ، التعليم ، الصداقة ، الخ) . من أن يركز انتباذه في لحظة ما على السر الذي حدا بالآخر لأن يصير كاتباً مثله هو ؛ وسوف يجذب فضوله ، إن عاجلاً أو آجلاً ، الظواهر الغامضة ، ظواهر الموهبة الأدبية والإبداع ، وتستحوذ عنايته كلها ، سواء أعجب بما أنتجته هذه الظواهر ، كما في حالة «جينيه» لسارتر ، أو رفضها كما في كتابه «بودلير» .

والسبب الأخير ، وهو الأقل ظهوراً للتو واللحظة ، وبلاشك الأقدر على تعليل النجاح المتواصل الذي تحظى به سير الكتاب لدى أولئك الذين يكتبونها ،

والذين يقرأونها ، يرجع إلى غموض الموهبة والإبداع الأدبي . فالقارئ يفتتن بهذا الغموض كما يفتتن بكلّ ما هو غامض ، ويبدر له بصورة فطرية أن ذلك الذي تناح له أحسن فرصة ، سواء ليخترق هذا الغموض ، أو على الأقل يشتبه ، وربما يجيئه هو الكاتب الذي من نفسه بتجربته . ولما كان القارئ فضلاً عن ذلك لا يهتم بالسيرة التي تحكي له إلا لأنّها سيرة مؤلف الكتب التي قرأها وأحبها ، فإن ذلك يستتبع أن كلّ ما يتبع له أن يزيد فهمه للكيفية التي نشأت بها هذه الكتب يجذبه وينال رضاه . وإذا كنا ذكرنا أعلاه أن سيرة مصوّر ، أو مؤلف موسيقي - وبالآخرى «جنرال» أو أمبراطوره - لاستند إلى المعطيات نفسها التي تستند إليها سيرة كاتب ، ولا تكتب بالأسلوب نفسه . وثمة مقارنة ، لكنها تافهة بعض الشيء ، تظهر إلى أي مدى تختلف سيرة كاتب مافي نظر القارئ عن سيرة أي شخص معروف بدرجة كافية لأن يهتم الجمهور بقصة حياته . وإذا رجعنا في ذلك إلى المجالات المتخصصة في إنشاء التفاصيل الطريفة والجديدة لحياة عظماء العالم ، بدا لنا أن أولئك الذين يفترض أن أسلوب معيشتهم له أهمية كبرى لدى الجمهور ، وهم أفراد الأسرة المالكة ، ونجوم الشاشة ، والأبطال الرياضيون ، وكبار المجرمين والفنانين ، وربما أقطاب السياسة والأعمال . وتجتهد أعمدة هذه المجالات في كثير من الأحيان أن تفاجئ هؤلاء «الغيلان المقدسة» في حياتهم الخاصة ، وهم يسلكون سلوك الناس العاديين . وتؤكد الصور الفوتوغرافية المصاحبة للنص هذا الإنطباع : فثمة أميرة ملوكية تتلاعب ، وسفير يجول بكلبه لنزهته ، وممثلة في حوض استحمام ، وأكاديمي في مطبخه . وهكذا فإن هذه المجالات تشارط السير الأدبية في خصيصة مشتركة ؛ ذلك أنها تتملّق الغرائز الأقل قبولًا لدى قرائتها الذين يميلون بعض الشيء إلى التلصّص ، والمزهويين قليلاً ، ويحبّون مبالغة العظام في أوضاع غير ملائمة تهبط بهم إلى مستوى عادي . وانكماش ضعيفي الشخصية ، كما ذكرنا من قبل ، كثيراً ما يكون إحدى نتائج سير الكتاب . غير إن هذا - بعكس حالة المجالات التي ذكرناها آنفاً - ليس هو

مايُجذب القارئ أولاً ، حتى وإن كان ميالاً لأن يتلذذ بقراءة السيرة . إن ما يؤكد مقدماً اهتمامه بالشخصية التي يقرأ سيرتها هو كتب هذه الشخصية التي صنعت شهرتها . وبسبب وجود هذه الكتب ، يفتح القارئ الكتاب الآخر الذي يحدثه ، لاعن هذه الكتب ، ولكن عندها . وحتى إذا كانت غالبية سير الكتاب التي تغرق السوق في الوقت الحاضر لا تدعى أنها مفسرة بالمعنى الذي يقصده منهاج سنت بيف ، بل وأكثر من ذلك منهاج «تين» وأتباعه الذين يستخدمون صيغة «تاريخ حياة (فلان) .... وأعماله» فإن العلاقة المحسوسة بين حياة الكاتب وعمله لم تزل عاملًا باتاً في موقف الجمهور من هذه الأعمال ، ومن ثم في استمرار تجاحها عنده . إن شغف الجمهور بالسير بوجه عام يعزوه الناشرون المبتهمون إلى ميله للقراءة التاريخية . إلا أن ذلك ، ولأسباب التي رأيناها للتوك ، لأنه مغرم أيضاً بالأدب ، ومن ثم يولي سير الكتاب بنوع خاص الشعور نفسه . ولا بد أن من يكره الأدب لا يستمتع بقراءة السير .

وعلى ذلك فإن النزاع بين أنصار المنهاج الذي يقال أنه منهاج السير في الدراسات الأدبية ، وبين خصومه ، هو نزاع كاذب . وأبطال هذا النزاع الذي كان بمثابة نقطة بداية لهذه التأملات يقوم دون شك على أساس من سوء فهم يماثل سوء الفهم الذي أدى في المجال السياسي إلى الغاء «عبادة الفرد» المشهورة . وتفسير التجاوزات التي أدى إليها هذا المنهاج ، وتلك العبادة ، الحظر الذي أعلن ضدَّهما . وقد انتهت التطرف الذي صاحب هذا الحظر في الحالتين إلى رفع هذا الحظر . غير أن هذا الرفع لم يعقبه في كلا المجالين الرجوع إلى الماضي . والسير الأدبية في وقتنا الحاضر لم تعد شبيهة بالسير الأدبية التي كانت شائعة في عهد شارل العاشر ، ولوبي فيليب ، كما أن الروايات الحديثة لا تشبه روایات بلزاك أو جورج صاتد . فضلاً عن ذلك ، وحتى إذا لم تحمل الطابع «الروائي» . وبعبارة أخرى حين لا تحمل السير الأدبية عنواناً من نوع «الحياة الرومانسية (أو الحافلة بالمغامرات)» وحين لا تنتهي إلى مجموعة تحمل مثلاً اسم «سيرة الشخصيات العظيمة» ، وحين تقدم في

شكل قصص مصورة ، فإنها تستند في هذه الأحوال إلى حلم شبيه بالحلم الذي تغذيه الرواية : الاتجاء إلى خدعة غير ملائمة ، ألا وهي الكلمة المكتوبة من أجل إعادة خلق التجربة المعاشرة ، أو الإيهام بذلك . إنها طموح نبيل ، ومفرط ، لا يقاوم ، ولا يتحقق في آن واحد ، ولكنه ليس من قبيل العبث أو التفاهة أو السخف . كاتب السيرة والروائي ، بخلاف سيسيفوس (سيزيف) Sisyphus الذي يرقى دائماً منحدر الجبل وهو يدحرج صخرة ، لا يكفان عن البحث عن طرق جديدة للوصول إلى هدف يعرفان أو يخمنان أنه بعيد عن متناولهما . السيرة الأدبية والرواية ، وهما نوعان مننان قابلان للتكييف لا يتوقفان عن القول حسب التغير في الأذواق والتطور في الثقافات . البقاء هو أيضاً تغير ، والتغير هو أيضاً بقاء .

ولم تكتب «حياة المركيز دي ساد» لجبريلرت ليلي ، ولا «شباب اندريله جيد» لجان دليه على نموذج «قصة فنيلون» لكرديناو دو بوسيه ، مثلهما في جزئين كبيرين ، ولا على نموذج «حياة السيد مولير» بقلم جريمارست ، أو «ذكريات» لأكسينوفون .

إن المؤلفين الذين يمثلون اليوم بتألق شديد تقاليد «سير الكتاب» الطويلة العهد هم أولئك الذين يختلفون في ذلك عن أسلافهم ، لالجاجة جوفاء للظهور والتميز ، ولا لاهتمام ساذج بحداثة مزعومة ، ولكن لأن ضرورة مواعنة أعمالهم بثقافتهم وثقافة قرائهم قد فرضت عليهم بمثابة شرط طبيعي . وعلى ذلك فهم لا يكفون عن تجديد النهج ، واجتناب جمهور جديد ، وضمان بقائه . وعلى ذلك فالسيرة الأدبية ليست مهددة بالفناء بانعدام الحيوية ، وبالاختناق ، أو لعدم وجود مؤلفين أو قراء ، مثلها في ذلك مثل الرواية ، رغم المراثي التي تعلن من وقت آخر عن ماتمتها المسقبة .

بِقَلْمِ: جورج لانتوريه وماوريين غروس

## مدخل لدراسة ارتكازات ومفردات الكتابة الأدبية المعاصرة : الكتاب كمادة

■ ترجمة : جهينة علي حسن ■

ان الكتاب ، هذا الشيء الذي نحمله بأيدينا ، سواء أكان مجلدا أم عاديا ، أهـ. رـ. لـ. دـ. فـ. يـ. حـ. جـ. بـ. كـ. بـ. بـ. أـ. صـ. غـ. بـ. ، أـ. هـ. رـ. كـ. لـ. دـ. غـ. لـ. لـ. سـ. يـ. الثـ. ثـ. مـ. نـ. أـ. مـ. خـ. بـ. ، . فهو ليس ، كما نعلم ، سوى أحدى الوسائل التي تساعدنا على حفظ الكلام . ونحن لا نتمكن في الوقت الحاضر من تدوين الكتابة على أشياء صلبة ، من نماذج مختلفة ، كما كانت حال «المجلدات» في العصور القديمة فحسب ، بل إننا إلى ذلك نستطيع التصرف بجميع أنواع التقنية لـ «تجدد» ما نقوله ، حتى بدون اللجوء إلى الكتابة ، ونسجله مباشرة بنبراته ولهجته ، وذلك بواسطة الاسطوانة ، أو الشريط المغнط ، أو الفيلم السينمائي .

والواقع أن الكتاب كما نعرفه في أيامنا الحاضرة ، وقد أدى خدمات جلى لل الفكر البشري طوال بضعة عصور ، إلا أن ذلك لا يعني أبدا أنه لا غنى عنه البتة ، أو أنه لا يمكن أن يستعاض عنه بشيء آخر . فيمكن أن تتبع حضارة الكتاب حضارة التسجيل . أما التعلق العاطفي البسيط ، كتعلق أجدادنا بالاستنارة بالغاز طوال بضع سنوات ، فلا يستحق بالطبع ، سوى ابتسامة رثاء . لقد عرفت سيدة متقدمة في السن كانت تزعم أن برودة المثلجة هي أفضل من البرودة التي يحدثها البراد . ولهذا ، فإن كل كاتب شريف يجد نفسه اليوم أمام مشكلة الكتاب . إن هذا الشيء الذي بواسطته جرت حوادث كثيرة ...

أيناسينا أن نحافظ عليه ؟ ولماذا ؟ ما هي أفضليته - على غيره من وسائل حفظ الكلام ؟ وكيف السبيل إلى الاستفادة من مزاياه استفادة كاملة ؟

إن الجواب عن هذه الأسئلة يبدو واضحا عندما تدرس هذه المشكلة بعقل مجرد عن كل هوى . ولكن هذا الجواب يفضي - بالتأكيد - إلى نتائج يمكنها أن تضلّ أقل النقاد مهارة : إن التفوق الوحيد الذي يمتاز به كل كتاب وكل كتابة ، بل التفوق الكبير عن سائر وسائل التسجيل المباشرة ، مع أنها أكثر أمانة ، هو أنه ينشر أمام عيوننا ، في آن واحد ، ما لا يمكن أن تلقطه آذاننا إلا بالتتابع . إن تطور شكل الكتاب ، من اللوح إلى اللوحة ، ومن الرق إلى شكله الحالي ، أي جمع ملزم ، كان دائماً يهدف إلى التشديد على هذه الخاصة الأخيرة .

## ١ - خط يشكل مجلدا

لنستمع إلى أحدهم يلقي خطابا . كل كلمة منه تتبع كلمة واحدة غيرها ، وتسبق كلمة واحدة غيرها ... فتنظم تلك الكلمات ، بالنتيجة ، طوال خط يحبه المعنى ، وطوال محور ومعادل موضوعي . والطريقة المثلثى ، في الواقع ، لخزن هذا الخط ، بل هذا "الخيط" ، بأقل ما يمكن من الارتعاج ، هي أن نحتويه ، وهذا ما تشاهده في الأسطوانة ، والشريط المغнет ، والفيلم السينمائى ، أما ما يزعج في مثل هذه الطرق ، فهو أننا عندما نرحب في التفتيش عن الكلمة ما ، أو عن مقطع ما من الخطاب ، أو عندما نود التحقق من شيء معين ، نجد أنفسنا مضطرين إلى نشر هذا الخط بكتمه ، وبالتالي نصبح تحت رحمة الوقت الذي استغرقه الخطيب للوصول إلى ما تبحث عنه .

فإذا كان الخطاب قد استمرّ ساعة كاملة ، وكان ماتبحث عنه واقعاً في الدقائق الخمس الأخيرة ، نراها مجبرين على الاستماع إلى الدقائق الخمس والخمسين الأولى كأننا عبيد هذا التتابع ، إلا إذا ..... .

الا إذا تمكننا من وضع اشارات يرکن اليها في بعد آخر من المدى ، وحسب قطر الملف مثلاً ، نراها في آن واحد ، وتساعدنا في البحث عما نريد. وهكذا يمكن تقسيم سطح الأسطوانة إلى مناطق دائيرية ، أو شواطئ ، يمكنها أن تحل محل الجدول المفصل (كاتالوج) . وعندئذ يتمتع سمعنا ونظرنا بشيء من الحرية وشيء من الحركة بالنسبة إلى النص ... فنستطيع ارتياه دون معاناة استعباده .

إن أفضل ما في الكتابة ، كما نعلم ، هو البقاء على الكلام ، «الكلام يذهب والكتابة تبقى» . ولكن العجب العجاب هو أنها لا تسمح لنا باعادة الخطاب "وتكراره" بكماله ، مرتين أو مرات المرات ، ككتلة واحدة فحسب ، بل أنها تبقى كل عنصر من عناصره على حدة ، تاركة في متداول نظرنا ما يكون قد غاب عن سمعنا ، وتجعلنا نلتقط مرأة واحدة السلسلة المتتابعة بكمالها . أما إذا كتبنا كلمات الخطاب كلها على سطر واحد ، فسرعان ما يصبح صعباً على العين التي تتبع القراءة أن تعود إلى مطلع الخطاب ، فكيف السبيل إلى كتابة النص بصورة يصبح معها أكبر جزء ممكن منه مقروءاً في آن واحد ؟ ..... أنها أولاً طريقة "بوستروفيدون" ( سطر في اتجاه وسطر باتجاه معاكس ، كما لو كان الكاتب فلاحاً يحرث أرضه ، فيدير محركه عند نهاية كل ثلم ، ولكن الصعوبة في هذه الطريقة هي أنها تجعل مجموعة الاشارات المقلوبة من سطر إلى آخر غير معروفة تقريباً ) . والطريقة الثانية هي لفها على اسطوانات (الآن قسماً من السطر لابد له أن يخفي القسم الآخر ، فيصبح الإزعاج ، بوجه عام ، كبيراً جداً ) ، الخ . ولقد جرب الناس طرقاً أخرى عديدة ... ويبدو أن أفضلها ،

حتى الآن ، هو تقطيع سطر النص إلى قطع صغيرة توضع الواحدة تحت الأخرى على شكل عمود .

ومن المؤكد أن الطريقة المثلث في التقطيع هي أن توافق القطع شيئاً ما من النص ، وأن يكون النص مقسماً إلى أجزاء متناسبة . وجرياً على هذه الطريقة يشكل كل سطر مكتوب ، إذن كل حركة متصلة للعين ، ووحدة معنى وسمع ، والوقت الذي يستغرقه النظر ليقفز من سطر إلى آخر يحل محل توقف الصوت . وحينئذ يكون التدوين مرضياً كل الرضى : اننا نجد أنفسنا أمام "بيت الشعر" ، أو السطر الكامل " ، على حد قول مالارميه .

في العمود النثري نقطع السطر كما نشاء ، وذلك وفقاً لعدد من الإشارات مستقلة تماماً عن النص ، وفي طبعة أخرى ، نختار "تبريراً" آخر ، فيكون التقطيع في مكان آخر ، ولا أهمية لذلك ، فنتصرف كأن التقطيع لم يحدث . ولما لم يكن لدينا الوقت الكافي لدرس القياس أو الترتيب في التقسيم ، فاننا لا نغير ذلك أبداً اهتمام ..... .

وكما أنه ينبغي تقطيع شريط الخطاب إلى سطور تسمى أبياتاً من الشعر ، عندما يبرز التقطيع شيء آخر غير الصدف التي أوجدها الطبعة ، وكذلك نحن مضطرون إلى تقطيع العمود قطعاً تسمى مقاطع أو فقرات ، عندما يكون لهذا التقطيع ما يبرره . فالفقرة أو الصفحة الكاملة تشبه "بيت الشعر أو السطر الكامل" . وفي القرطاس الملفوف القديم كانت قطع العمود مرتبة الواحدة إلى جانب الأخرى وفقاً لمحور مواز للمحور الذي تتبعه الكلمات ، وهي طريقة مزعجة كطريقة اللف البدائي . إلا أن الكتاب في شكله الحالي قد أحرز تقدماً كبيراً يتعمده استعمال محور ثالث في الكثافة ، على شكل عمودي بالنسبة إلى

## ■ مدخل لدراسة ارتكازات ومفردات الكتابة الأدبية المعاصرة ■

المحورين الآخرين . فنحن الآن نكتس القطع ، الواحدة فوق الأخرى ، كما كانوا يكتسون السطور .

إن مفهوم كلمة "مجلد" Volume في علم الهندسة ، يبعد جداً عن مفهومها الأصلي : حجم Volumen ، ويشير بوضوح إلى الأبعاد الثلاثة التي تظهر في الكتاب ، في الوقت الذي يأخذ فيه شكله الحالي . وكما أنه باستطاعة العين التفاطر السطري بкамله دفعه واحدة ، والتجول في الصفحة بسرعة للتحقق من وجود هذه الكلمة أو تلك ، كذلك تستطيع ، بمساعدة يد ماهرة ، أن تقلب صفحات المجلد ، وتسبّر أغواره ، هنا وهناك ، وتأخذ عينات لتعيين بوضوح هذه المنطقة أو تلك .

إن الكتاب ، كما نعهدہ اليوم ، هو وضع مجری الخطاب في أبعاد المدى الثلاثة ، وفقاً لمقاييس مزدوج : طول السطر ، وعلو الصفحة ، وهو وضع يتتيح للقارئ حرية كبيرة في التنقل بالنسبة إلى "تابع" النص ، ويعطيه قدرة كبيرة على التحرك ، ولا غرو في أن هذه القدرة هي أقرب ما تكون لطريقة تقديم أجزاء العمل الأدبي كلها في آن واحد .

### آ - الكتاب مادة تجارية

كيف يحدث أن تنسى أو تنكر خصائص الكتاب كمادة ، مع ما فيها من وضوح ومالها من قيمة ، وأن يلوم مؤلف الروايات المتسلسلة الكاتب غالباً على اجياده على العودة إلى الوراء (في حين أنَّ فضل الكتاب في شكله الحالي على الكتاب في شكله القديم ، وخاصة على أساليب التسجيل المباشرة ، هو أنه يجعل هذه العودة سهلة ما أمكن)؟ ، لذلك أن قصة الكتاب المطبوع قد تطورت إلى شكل من الاقتصاد الاستهلاكي ، وأننا لكي نستطيع انتاج هذه

## ■ مدخل لدراسة ارتكازات ومفردات الكتابة الأدبية المعاصرة ■

الأشياء وجب علينا اعتبارها مواد استهلاكية شبيهة بالمواد الغذائية .. بمعنى أن استهلاكها يقضي عليها .

عندما كان الكتاب مخطوطة فريدة ، يتطلب نسخه عدداً كبيراً من ساعات العمل ، كان يبدو كأنه "بناء أثري" عظيم ، أو شيء يدوم أكثر من نصب من البرونز . وما هم أن تكون قراءته الأولى صعبة وطويلة ، فمن الواضح أن لدينا كتاباً لمدى الحياة .

بيد أنه ابتداء من اللحظة التي تعددت فيها نسخ الكتاب بكميات وفيرة ، ووضعت في الأسواق ، أصبحنا نميل إلى الاعتقاد بأن قراءة الكتاب تستهلكه ، فنحن نضطر وبالتالي إلى شراء كتاب آخر نطالعه في أثناء تناول طعام الغداء ، أو في أوقات الراحة التي تلي ذلك ، أو في السفر المسبق في القطار . أني لا أستطيع العودة إلى فخذ الدجاج الذي أكلته ، وكنا نتمنى أن يحدث الشيء نفسه لكتاب فلا نعود إلى مطالعه فصل من فصوله ، بل نطالعه مرة واحدة فقط ، فتكون العودة إلى الوراء أمراً ممنوعاً ، فإذا انتهينا من قراءة آخر صحفة منه ألقينا به جانباً ، ويصبح هذا الورق وهذا الحبر الباقى كأنه نفايات وكل هذا في سبيل شراء كتاب آخر نأمل كذلك أن ننتهي منه بسرعة .

هذا هو المنحدر الذي يوشك أن ينزلق فوقه اليوم تاجر الكتب ، وهو خطر كبير محقق ، وقد رأينا في هذه السنوات الأخيرة ناشراً معروفاً ، يضع لداره القاعدة التالية : كل كتاب لا تنفد طبعته خلال السنة تتلف نسخه الباقية ، كما يفعل بائع الحلوي الرخيصة الذي لا يريد أن يكدس لديه أصنافاً بطن عهدها . وكان أحد مساعدي هذا الناشر وأشجعهم ينبهونه إلى ما في عمله هذا من الخطأ ، بالنسبة إلى الكتاب ، وإلى أن للاتفاق ما يبرره أن كان متعلقاً بالروايات الصغيرة التي يعرضها للبيع في نهاية السنة بأسعار بخسة . أما

الأبحاث ، وخاصة إذا كانت منقولة عن لغة أجنبية ، فإنها تحتاج إلى بعض الوقت لتصل إلى قرائها ، ولابد لها أن تصل وأن كان سيرها بطيناً . ولكن الناشر لم يكن يعي هذه النصائح أذناً صاغية ، معنناً أن هذه هي قواعد الصناعة الحالية ، فما أبعدا عن القول المأثور : الكلام يذهب والكتابة تبقى .

وفي الواقع ، يجب الاقرار بأنَّ قسماً كبيراً من تجارة المكتبات الحالية تقوم على أشياء سريعة للاستهلاك : الصحف اليومية التي تزول قيمتها لدى ظهور العدد التالي . إنَّ عادة الكتابة لمثل هذه الورقيات تفضي ، بالتأكيد ، إلى تشجيع الكتب التي لا حاجة إلى إعادة قراءتها ، والتي تفهم دفعه واحدة ، وتقرأ بسرعة ويحكم عليها بسرعة ، وتنسى بسرعة . إلا أنه من الواضح أنَّ كتاباً كهذا عليه بالفداء لصالح المجالات المصورة ، وخاصة مجلات الراديو والتلفزيون . إنَّ الناشر العاجز عن اعتبار مهنته إلا كفرع من الصحافة يقطع الغصن الذي هو جالس فوقه . وإذا كانت القصة لا تحتاج حقاً إلى قراءة ثانية ، أو إذا كان لفائدة من العودة إلى الوراء ، فلماذا لا نسمعها بواسطة "الترانزستور" أو الشريط المسجل أو التلفاز ، يلقىها علينا ممثل عصري بارع بصوت عذب يعيد إلى الكلمات ايقاعها ؟

و واضح أنَّ توسيع المضاربة التي يلقاها الكتاب هي التي تحملنا على إعادة التفكير فيه من جميع نواحيه . وهذه المضاربة ، في الواقع ، هي التي ستخلصه مما يدور حوله من سوء تفاهم مزعج ، وهي التي ستعيد إليه اعتباره كأثر خالد ، وتبرز في المقدمة جميع النواحي التي طفى عليها السعي الحديث وراء سرعة في الاستهلاك تزداد يوماً بعد يوم .

أنَّ الصحف ، والراديو ، والتلفاز ، والسينما ، ستجبر الكتاب على أن يصبح أكثر "جمالاً" وأكثر كثافة . فنحن ننتقل من الشيء الاستهلاكي ، بكل ما في الكلمة من ابتذال ، إلى الشيء الدراسي والتأملي ، الذي يغذي دون أن

يفنى ، والذى يغير الطريقة التى نسكن بها الكون ، والأساليب التى نتعرف بها إليه . ولا شيء أدعى إلى الملاحظة ، في هذه الناحية ، أكثر من التطور الحالى الرخيص ، أو كتاب الجيب : أن نسبة الكتب الكلاسيكية والدراسات التى من هذا النوع تزداد يوماً عن آخر ، في فرنسا ، كما فيسائر البلدان . فيتكون ، شيئاً فشيئاً ، نوع من المكتبات العامة الضخمة ، تسهل مراجعة الكتاب واستعماله لعدد كبير من القراء ، يفوق بكثير عدد القراء الذين كانوا يؤمون المؤسسات القديمة . ولو حدث أن قال أحدهم ، قبل الحرب العالمية الأولى ، إننا سنجد بعد خمس وعشرين سنة «خطاب الأسلوب» أو «اعترافات القديس أوغسطينوس» ، في جميع مكتبات القطارات الحديدية ، لما كنا تورعنا عن نعته بالجنون .

إننا نعود فنجد الكتاب كشىء كامل ، فمنذ بعض الوقت كانت طرق صنعه وتوزيعه تجبرنا على إلا نتكلم إلا عن ظله . غير أن التغيرات التي حدثت في هذين الحفلين قد بدت الغشاوة . وبدأ الكتاب يظهر حقيقة أمام أعيننا : فلتنتظر إليه .

### ٣ - الخطوط العمودية والأفقية :

إن سوء التفاهم حول الكتاب كمادة للاستهلاك ، شبيهة بالمواد الاستهلاكية ، لا يحدث ، كما نرى ، إلا بالنسبة لنوع خاص من الكتب يجعلنا النقد الأدبى نعتبرها الأهم والأكثر عدداً . ولكن الحال هي على عكس ذلك ، خاصة فيما يتعلق بالكتب التي لا تتضمن ، في الواقع ، من أولها إلى آخرها ، سوى نسخ لخطاب متتابع ، قصة كانت أم دراسة ، والتي تجدر مطالعتها من أول صفحة إلى آخر صفحة . وهذا يعاد ، افتراضياً ، الوقت الذي استغرقه الاصناف إلى الخطاب ، وواضح أننا في هذه الحالة فقط ، نستطيع التصرف كأن السطور الأولى محى وتلاشت عندما نصل إلى السطور الأخيرة . غير أن أكثر

الكتب التي نستعملها ليست مكتوبة بهذه الطريقة ، ونحن لا نقرأها عادة بكمالها. أنها مخازن معرفة يمكننا أن نعرف منها ، وهي مرتبة بشكل نستطيع معه أن نجد بسهولة المعلومات التي نحن بحاجة إليها في وقت محدد . تلك هي المعاجم والكتابات الوجات ، وكتب الدليل ، وكلها أدوات ضرورية لسير المجتمع الحديث ، وهي تقرأ أكثر من غيرها وتدرس ، وأن لم يكن لها غالبا قيمة أدبية فذلك ، بالتأكيد ، يعود إلى سوء حظنا . اتنا نعيش كذلك في مدينة بيوبتها وضيعة ، ولكن حياتنا فيها تكون أقل راحة .

ومن مميزات هذا النوع من الكتب أن الكلمات فيها لا تؤلف عبارات في الغالب : إنها جداول ضخمة منظمة .

إن القصة والدراسة وكل ما يمكنه أن يشكل مادة الخطاب يسمع من بدايته إلى نهايته ، يكتب في الغرب بحسب محور أفقى ، من اليسار إلى اليمين. ونحن نعلم أن هذا ليس سوى مجرد اتفاق ، إذ أن حضارات أخرى قد تبنت أشكالاً أخرى للكتابة .

إن بعدي الكتاب الآخرين واتجاهيه أيضاً ، أي من أعلى إلى أسفل بالنسبة للعمود ، ومن الأقرب إلى الأبعد بالنسبة للصفحات ، تعتبر عادة أمراً ثانوياً جداً بالنسبة للمحور الأول . فجميع العلاقات التي تدرس في كتب اللغة تسجل طوال هذا الخط الأفقي динاميكي ، ولكن عندما نصادف كلمات عديدة لها محل نفسه من الاعراب في الجملة ، كتتابع عدة مفاعيل ، فإن كل واحد منها يتعلق بالجملة بالطريقة نفسها ويتخذ بالتالي المكان نفسه في تسلسل العلاقات ، فيشعر القارئ ، كأنما يحدث انقطاع وتوقف في حركة السطر . إن هذا التعدد ينتم ، نوعاً ما ، على شكل عمودي بالنسبة لسائر النص .

وإذا عبرت طباعياً عن الشكل ، فكل شيء يزداد وضوحاً ، وأكون قد أبرزت ، على حدة ، العناصر المشتركة بين كل هذه الألفاظ ، ويظهر لي حالا

■ مدخل للدراسة لرنكازات وفردات الكتابة الأدبية المعاصرة ■

تركيب الجملة بحيث أستطيع أن أجواز قسماً من هذه التعدادات لأرى ما يتبعها، شرط أن أعود إليها فيما بعد .

وهكذا في الفصل الثاني والعشرين من كتاب «غار غانتوا» يخبرنا «رابليه» أنَّ هذا العملاق الطيب كان يلعب :

Au flux

à La prime

à La pille

à La triumphe

à La Picardie

au cent

a L'espina

à La malheureuse

au fourby ,

(إنَّ اللائحة تتضمن مئتي وثمانيني عشرة لعبة ، ولكن ترتيبها العمودي يسمح لنا بالوصول توا إلى آخرها) :

à Cambos

à La recheute

au picandeau

a croqueteste

a la grolle

a la grue

a taille coup

au nazardes

aux alouettes

a chinquenaudes .

وبعد أن يكون قد لعب وأمضى وقته هكذا يجدر به أن يشرب قليلا ، وهذا أمر عادي بالنسبة للرجل ، وفجأة يحلو له أن يستلقى على مقعد خشبي أو على سرير وينام ساعتين أو ثلاثة دون أن يفكر شرّا أو يقول شرّا ... كل لعبة مذكورة في اللائحة تندمج في سير الجملة الأفقي في الوقت نفسه . ولكن بعض الحالات تبدو أكثر تعقيدا : فبعض الأجزاء التي يجب أن تتتابع في اللائحة يمكن أن توضع كعناصر مشتركة بالطريقة نفسها كما هي الحال في علم الأنساب ، كنسب "باتنا غرويال " مثلا :

كان الباقيون ينمون في الطول . ومن هؤلاء جاء العملاقة ، ومنهم "باتناغرويال " ،

كان الأول شالبروت

فأنجب سارا بروت

الذي أنجب فاريبروت

وفاريبروت أنجب هورتالي ، وكان يأكل كثيرا من الحساء ويحكم في زمن الطوفان .

وهو رتالي أنجب نامبروت .

الذي أنجب أطلس ، حامل السماء على منكبيه ليمنعها من السقوط  
وأطلس أنجب غوليات ،  
الذي أنجب ايريكس ، مخترع لعبة الكؤوس  
وايريكس أنجبت تيت  
الذي أنجب ايريون ”

( وتشتمل اللائحة هنا على اثنين وستين نبيا )

ويذكر الكاتب بعد ذلك لائحة بعشرة أنساب تنتهي بغار غاتوا الذي ”  
أنجب باتا غرويال ” النبيل سيدى ” . إن البناء العمودي واللائحة الععودية  
يمكنها أن يدخلها في أي قسم من أقسام الجملة ، ويمكن للكلمات التي تتالف  
منها أن يكون لها أي محل كان من الاعراب شرط أن يكون هذا المحل من  
الاعراب هو نفسه لجميع كلمات اللائحة ، ويمكنها أيضا أن يقع خارج الجملة  
باتنتظار جملة أخرى . ويمكن تأليف كتب كاملة على هذا الشكل : إن لائحة  
الأسماء في دليل الهاتف لتشكل جملة ، ولكننا نستطيع تخيل عبارات تدخل  
فيها اسم أو اثنين أو أكثر ، أو جموع أسماء اللائحة .

وكما أنه يمكن للبناء الععودي في اللوائح أن يتشارك داخل البناءات  
الأفقية ، كذلك يمكن للبناءات الأفقية أن تتعلق بأجزاء اللائحة ، وهذا ما يحدث  
في جميع المعاجم والموسوعات . فهذان الشكلان للمجموعات اللغوية يمكن أن  
يتمازجا إلى ملائمة .

## ■ مدخل للدراسة ارتكازات ومردات الكتابة الأدبية المعاصرة ■

ولاجدوى من التذكير ، في أيامنا الحاضرة ، بأهمية التعداد في الأدب الكلاسيكي ، سواء أكان ذلك في التوراة أو عند هوميروس ، والتراجيديين الإغريق ، أو رابليه ، وهوغو ، أو الشعراء المعاصرین . ففي بناءات هؤلاء يمكن للوائح أن تكون متنوعة تنوع الجمل :

### آ - مفتوحة أو مغلقة :

( إذا كتبت : "الرسل الائنا عشر" ، وعددت اثني عشر اسمًا تكون لاحتى مليئة ، لامجال لاضافة شيء إليها ، إلا أن لاحتى يمكن أن تبقى مفتوحة ، مع مالها من مميزات واضحة ، فيتعلق الأمر عندئذ ، بسلسلة من الأمثلة ، أدعو القارئ إلى أن يضيف إليها أمثلة من النوع نفسه - ان كلمة "الخ" هي أكثر العلامات شهرة للدلالة على أن العبارة مفتوحة ) .

### ب - عادمة الشكل أو منظمته

(ان مجرد ترتيب الكلمات وفقاً لمحور عمودي ، من أعلى إلى أسفل ، يبدو كأنه ينظمها في تسلسل تدريجي ، على أن هناك ترتيباً آخر هو مهم جداً لحضارتنا ، يسمح بتعليق كل ارتباط بين ترتيب العمود وأي ترتيب نظري آخر ، وهو يسمح في الوقت نفسه بالعثور السريع على أي عنصر من عناصره ببحث عنه .. انه الترتيب الأبجدي الذي يمكن أن تخضع له أية مجموعة من تعداد لا يحده له في الحقيقة ، وتعليق كل النتائج التي يمكن أن تستخرج من علاقات الجوار بين مختلف العناصر في الصفحة الواحدة .

- ولنسارع إلى القول ان الترتيب الأبجدي ان لم يكن مرتكزاً على علاقات نظرية بين الكائنات التي تدل عليها فهو مع ذلك يستطيع أن يقيم علاقات بين هذه الكائنات ، ولا يزال كلّ منا يذكر الدور الذي لعبه بالنسبة له مركزه في اللائحة الأبجدية لتلامة صفة .

- إن علاقات الجوار ، إن لم يلغها نظام الترتيب الأبجدي ، تستطيع أن تنتشر ، أما على خط مستقيم (لائحة الطلاب حسب نتائج المسابقة ، من الأول إلى الأخير ، ويكون مركز الأخير في اللائحة أبعد ما يكون عن مركز الأول) وأما على خط دائري حيث يتصل الأخير بالأول (وهكذا أشهر السنة الائنة عشر ، والقصول الأربع ، وألوان قوس قزح السبعة ، الخ ..) . كما أنها تستطيع أن تتخذ جميع الأشكال ، وتنقسم بألف طريقة .

#### ج - بسيطة أو مركبة

(إن تعداداً للعناصر يمكن أن يخضع لتعادل الفئة أو الجماعة .. الخ ، وهكذا نحصل على تصنيف يفرض ترتيبه وجود عدة أعمدة متفاوتة المراكز بالنسبة لبعضها البعض ، أو وجود تعدادات كثيرة تتصل عناصرها بعضها ببعض . فنحصل عندئذ على شكل لوحة . أنه مثل دليل الهاتف يتألف بكمله من لوحة ضخمة متقابلة العناصر) .

#### ؟ - الخطوط المنحرفة :

أن التعدادات المركبة ستجمع هكذا ، بشكل طبيعي ، في أعمدة كثيرة ، وكل عنصر من عناصر اللوحة يمكن أن يكون هو نفسه نقطة انطلاق لبناء أفقى ، لمجموعة من العبارات . ومن الواضح أن تقوم علاقات بين هذه العبارات ، وبين أجزاء تعدادات كثيرة أخرى . ففي الفصل الأول من «غارغانتوا» يعطينا رابليه مثلاً بسيطاً لهذا النوع من البناء المنحرف :

.... attendu L'admirable transpourt des regnes et empires :

des Assyriens ès Mèdes ,

des Mèdes ès Macèdones ,

des Macèdones ès Romains

des Romains ès Grecz

des Grecz ès Franc,oys

وإذا فصلنا بين العمودين يصبح الترتيب كالتالي :

des Assyriens

ès

Mèdes

Medès

Macedones

Macedones

Romains

Romains

Grecz

Grecz

Franc,oys

وفي مكان آخر ، في الفصل الثامن والثلاثين من «الكتاب الثالث»  
يظهر مثال آخر أوضح من الأول :

قال «باتناغرويال» ان ترببولييه يبدو لي مجنوناً .

فأجاب «باتورج» : «بل ان جنونه كامل».

ويتبع ذلك حوار بين «باتناغرويال» و «باتورج» وضع على عمودين  
ذكرت فيهما صفات عديدة لكلمة مجنون :

باتورج

باتناغرويال

F. de haulte game

Fol fatal

■ مدخل للدراسة ونکازات ومفردات الكتابة الأدبية المعاصرة ■

F . de b quarre et de b mol	F . de nature
F . terrien	F . céleste
F . joyeux et folastrant	F . Jovial
F . jolly et foliant	F . Mercurial
F . à pomettes	F . Lunatique
F . à Sonnettes	F . erraticque
F . riant et vénérrien	F . acterè et junonien
F . de soubstraict	F . arctique
F . de mère goutte	F . héroïque
.....	.....

(ويشتمل التعداد في هذه المرة مائة وثلاث ألفاظ مزدوجة) :

F . de rebus	F . hieroglyphique
F . à patron	F . authentique
F . à chaperon	F . de valeur
F . à doublerobras	F . précieux
F . à La damasquine	F . fantasticque
F . de tauchie	F . lymphactique
F . d'azemine	F . panicque

F . Barytonant

F . moucheté

F . alambicqué

F . à épreuve de harquebutte

F . non fascheux

ان هذه المقاطع لرابليه لم تحظ حتى يومنا هذا بالاعتناء الذي تستحقه من المؤرخين ومبرئي الأدب ، ولكننا نرى بوضوح في بعض مقاطع رابليه المقابلة المزدوجة : الأفقيّة ، والعمودية ، يضاف إليها التأثير المنحرف الذي تسببه الأجوية المتتالية ، ولكي نصر على هذه العلاقات ينبغي إيجاد وسيلة تجبر العين على القيام بحركات منحرفة بالنسبة لهذا السدى الأفقي العمودي . ان أقرب وسيلة هي المراجعة : فيمكن أن نحمل القارئ على النظر في مكان آخر ، أما بواسطة عبارة ، أو بواسطة كلمة ، مثلاً عنوان مماثل في الاسيكلوبيديا ، أو بواسطة إشارة (نجمة ، علامة تذكير ، الخ) موضوعة في مكان آخر من الصفحة أو من الكتاب . وحتى لو لم يكن للإشارة هذه أية قيمة متفق عليها ، فإن تكرارها خارجاً عن التسلسل الطبيعي ، يجعلني أقيم الصلة . ونحن نعرف ، فضلاً عن ذلك ، أن تكرار الكلمة نفسها في أول كل جزء من أجزاء سلسلة عمودية هو من أفضل الوسائل للفت الانتباه لهذه السلسلة . وكلما كانت الإشارات المتشابهة عديدة ومتقاربة كلما جذبت انتباхи ، وشكلت مجموعة ديناميكية في الصفحة . وإلى السهرين الأساسيين : من اليسار إلى اليمين ، ومن أعلى إلى أسفل ، ستضفي جميع السهام التي ستنتهي من قطب إلى آخر من هذه الاعدادات .

#### ٥ - الهواشم :

أن الملاحظات توضع عادة خارج جسم الصفحة ، في أسفلها ، وأحياناً في آخر الفصل أو في آخر الكتاب ، وهذه الظاهرة تدعى القارئ إلى مطالعة

النصَّ مرتين : مرَّةً أولى بقراءته الجملة مباشرةً ، ومرةً ثانيةً عندما تدعوه الملاحظة إلى ذلك .

أنَّ الفصل بين منطقتين من النصَّ ، أحدهما اختيارية والثانية الزامية ، يعبر غالباً عن فصل بين منطقتين من الجمهور الذي يتوجه النصَّ إليه . فعندما نجيء باستشهادات من لغةٍ أجنبية ، ثمَّ نترجمها ، فذلك لأننا نعتبر أنَّ بعض القراء قد فهموا من أنفسهم ، وأنَّ الباقيين يجهلون اللغة الإسبانية أو الفنلدية وهم بحاجة إلى هذا الدوران . وكذلك عندما يريد الكاتب أن يكون في متناول الجميع ، وأن يحمي نفسه في الوقت ذاته من انتقاد الاختصاصيين ، فإنه يعمد إلى معالجة النقاط الحساسة في مجال صغير مخصص لذلك .

فالنِّلاحظة تتعلق بكلمة واحدة من النصَّ الأساسي ، ولكن التعليق ، في الأعمَّ الأغلب ، يتعلُّق في الواقع بـكامل النصَّ ، فلا يعود هناك من مبرر لوضع إشارة لهذه الكلمة أو تلك ، إذ يكون لدينا التفسير الهامشي . إنَّ وضع التفسيرات في أسفل الصفحة هو الذي يولد فينا الميل إلى عدم مراجعتها إلا بعد قراءة النصَّ بمجموعه . ولكن عندما يكون الشرح أو التعليق موضوعاً إلى جانب النصَّ ، فإنَّ الحركة العاديَّة للقراءة تجعلنا نصادفه فيما نحن نتابع القراءة . ومذ ذاك يمتد التعليق ويطغى على المقال بـكامله .

ويمكننا اعتبار طباعة الروايات التمثيلية حالةً خاصةً للبناء الهامشي .. فقد كانت أسماء الأشخاص توضع ، فيما مضى ، في الهامش ، فلا تشكل جزءاً من النصَّ المسموع ، فذكر الأسماء ضروري في النصوص التي تقرأ علينا ، فهي تدلنا كيف يجب أن نقرأ . وبعد ذلك أخذوا يضعون الاسم منفرداً في نصف السطر ، وهذه طريقة أخرى لفصله عن جسم النصَّ .

وإلى هذه الملاحظات تضاف الملاحظات المتعلقة بالديكور ، والتي تهمل في التمثيل لأنَّ الديكور موجود على المسرح ، ولكنها تعطى عند القراءة في الراديو ، وتضاف أيضاً الملاحظات المتعلقة باللهجة ، والإيقاع ، والعاطفة ، التي على الممثل أن يبرزها ، بالضرورة ، في أثناء تمثيله .. وهكذا نرى في ترجمات المأسى الاغريقيَّة المنصورة برعایة شركة غليوم بوديَّه أنَّ الملاحظات القياسيَّة للنصَّ الأساسي قد حلَّ محلَّها تعليقات على الهامش من هذا النوع : «بحماسة ، ببطء ، ميلودراما ، الخ ....» .

أنَّ معنى نصَّ ما بكامله يمكن أن يتغير بسبب توجيهات كهذه للقراءة أو لللقاء . ومن هذا النوع الملاحظة الواردة في تمثيلية «تارتوف» : «إنه لمجرم هذا الذي يتكلم» .

فالعبارة في الهامش ، أو الجزء من العبارة ، أو الكلمة ، لا تتعلق البُنْة مباشرة بشيء يتقدمها أو يأتي بعدها في مجرى السطر ، أو الثلم ، أو الشريط الأولى ، بل هي شبيهة بجذوة النار التي نحس بحرارتها كلما كنا أقرب إليها ، وهي تشبه أيضاً نقطة حبر تمتد في ورق النشاف ، وتكتسب اتساعاً إلى أن توقفها وتحذَّف من اتساعها نقطة أخرى . فيكون للكلمة حينئذ فعل الألوان ، ويكون لأسماء الألوان ، وكلَّ ما يدلُّ على صفة مساحة ما ، أو مدى معين ، قوَّة كبيرة على الانتشار في الصفحة .

وعندما نذكر بعض الكلمات من النصَّ نستطيع أن نراقب بدقة اتجاه الانتشار ومداه ، فتفتقر بالشرح ، نوعاً ما ، على ملاحظة صغيرة .

ولقد أعطى «كوليриدج» مثلاً كلاسيكيَاً عن استعمال الشرح الهامشي بصورة شعرية في كتابه «The Rime of the ancient Mariner» (أشعار ملاح قديم) .

وحتى في حال عدم وجود ملاحظات في أسفل الصفحة ، وتفسيرات في الهامش ، فإن الناشرين يتوجون عادة جسم النص في الصفحة ببعض كلمات تسمى «عنوان جار» وفي أغلب الحالات يكون هذا العنوان عنوان الكتاب نفسه، يذكر به باستمرار كاته مرئي السلاح ، إلا أن هذا العنوان ، في القرن التاسع عشر خاصة ، كان يتبدل من صفحة إلى أخرى ، مذكراً بعناوين الفصول ، أو مميزاً كل صفحة عن مثيلتها ، أو ملخصاً إياها ، ليسمح للقارئ أن يطالعها بارتياح .

وهكذا نرى أنه يمكن احاطة جسم الصفحة بسور من الكلمات تحمي ، وتشرحه ، وتدفع عنه . إلا أن ترتيبات بهذه ، تكلف كثيراً ، ولا نراها في أيامنا الحاضرة إلا في المؤلفات العلمية : الملخصات ، الأطروحات ، الأبحاث ، تلك الكتب التي تتحكم فيها من الناحية الأدبية ، ويا للأسف ، الروتينية البغيضة .

#### ٦ - الصفات :

أن الأوزان الشعرية عند شعراء المأسى الاغريق كانت هي نفسها دلالة على طريقة الاقاء ، وكل وضع لبيت من الشعر في الصفحة ، وكل تقطيع للنص إلى أسطر غير متساوية في الطول ، له الدلالة ذاتها . ويبقى مالارميه المثل الأصلح لهذه الطريقة في استعمال الوزن الشعري في الصفحة . ولكن ينبغي أن نذكر أن مالارميه نفسه كان يعتبر كتابه «رمية نرد لا تلغي الحظ أبداً» ، كاته ارتفاع إلى مستوى القصيدة المستعملة في الملخصات والاعلانات والصحافة .

إن اطباعة المعبرة عند مالارميه ترتكز على أربعة مبادئ أساسية :

(١) أنَّ ابراز الفروق في قوَّة الكلمات يعبِّر عنَّه بواسطة حروف مختلفة في الجسم . فالكلمات التي تلفظ بقوَّة ، وتدخل في الجملة الرئيسية تطبع بحروف أضخم من غيرها . أنَّ ترتيب درجات القوَّة عند مالارميه يتم بحسب ترتيب الجمل الثانوية .

(٢) أنَّ الفراغ يشير إلى الصمت : فراغ متفاوت في الكثافة بين المقاطع أو الفقرات الشعرية ، وفراغ متفاوت في الطول داخل السطر ، ومسافة متفاوتة في الاتساع من سطر إلى آخر . ويتحتم علينا هنا أن نلاحظ وجود نتيجتين متناقضتين : أنَّ قراءة النثر تعودنا على اعتبار الوقت الذي يستغرقه الانتقال من سطر إلى آخر في العمود وقتاً تافهاً ، وعندما يكون انطلاق السطر الثاني منحرفاً نحو اليمين ، كما هي الحال في انطلاق المقطع ، فإنَّ الكلمة الأولى يسبقها صمت ، بدون أن يحدث أي خلل في حركة النص العامة . وعلى النقيض من ذلك ، عندما يكون انطلاق السطر منحرفاً نحو اليسار ، نميل إلى التفتيش في الأعلى عن العمود الركيزة الذي حدث منه الانطلاق ، فنشعر كأننا قمنا بعودة إلى الوراء . انه صمت مشدد يسترعى الانتباه . وعلى القارئ أن يبرزه بالتشديد على اللفظ في « طرفيه » .. أيَّ الكلمة التي تسبق والكلمة التي تلي ، ولكن عندما يكون الإحراف نحو اليمين ينبغي للقارئ ، على العكس ، أن يخفف التشديد على الطرفين بتخفيفه لفظ الكلمات في كل جانب .

(٣) من المؤكد أنَّ مالارميه هو الذي أوجَّد ، فضلاً عن ذلك ، ما يساوي ارتفاع الرنة واللقاء . فقد كان يريد أن يطابق أعلى الصفحة أكثر الأصوات حدة ، وأن يطابق أسفل الصفحة أكثر الأصوات ضخامة كما هي الحال في كتابة النوطَة الموسيقية . غير أنَّ هذه الطريقة ، ويا للأسف ، لا يمكن تطبيقها في قصيده إلا في عمودها الفقري ، أو في عنوانها : « رمية »

## ■ مدخل للدراسة ارتكانات ومرفات الكتابة الأدبية المعاصرة ■

نرد لا تلغي الحظ أبداً» ، وهذا العنوان مطبوع بأضخم الحروف ، ذلك لأن الصفحة لا تحوي سوى سطر واحد . إن الاتجاه العمودي ، من أعلى إلى أسفل ، هو من الدقة بحيث أننا نضطر ، إذا أردنا أن نطبق حرفياً مبدأ مالارميه عند وجود عدة أسطر ، إلى أن يكون لدينا صفحات تبدأ دائمًا بالنغمة الحادة وتنتهي دائمًا بالنغمة الضخمة . وفي «رمية نرد لا تلغي الحظ أبداً» نرى أن هذا المبدأ يقلّ تطبيقه تدريجياً كلما ابتعدنا عن هذه الجملة الرئيسية إلى أن يزول نهائياً .

(٤) يضاف إلى كل ذلك التفريق المعروف القائم بين «لونين» في الطباعة : الكتابة على الطريقة الرومانية ، والكتابة المائلة الحروف (italique) التي توافق تسجيل رنة أو صوت .

ويمكن أن يتتنوع هذا التفريق إلى ما لاتهيبة إذا ما استعملت حروف ذات أشكال مختلفة ، كما هي الحال دائمًا في الصحف والملصقات ونشرات الدعاية ، الخ .. إن مالارميه لم يخاطر في هذه الناحية .

إن كاتالوج أحد مسابك الحروف يقدم لنا اليوم أنواعاً عديدة من الحروف لا يناسب معينها ، والخطر كل الخطير هو ، بالفعل ، في هذا التراث الذي لم يستثمر ، ويا للأسف ، إلا بطريقة خشنة . فينبغي أن يتعلم الكتاب ، شيئاً فشيئاً ، طريقة استعمال هذه الحروف المختلفة كما يفعل الموسقيون بأوتيارهم وآلاتهم ورناتها .

ومن المفهوم أننا إذا تعمقنا في دراسة «رمية نرد لا تلغي الحظ أبداً» تمكننا من أن نوضح عدداً من الأعمال التي بحثناها سابقاً تحت العناوين التالية: تعداد ، ملاحظات أو حواشي .

### ٧ - الرسوم والأشكال :

إذا نظرنا إلى الصفحة بمجملها أدهشتنا منها بعض الرسوم ، حتى ولو لم نكن قد قرأنا بعد كلمة منها : مستطيل متلاحم الأجزاء ، أو مقسم إلى فقرات ، توضحه أو لا توضحه بعض العناوين ، مليء بالشعر ، والمقاطع المنظمة ، أو لا تنظم فيها وفقاً لنزوات «لافونتين» . فيظهر النص حالاً كأنه كتلة كثيفة أو رقيقة ، لا شكل لها ، منظمة أو غير منظمة . ومن الممكن اعطاء معنى متفاوت في الدقة لهذه الأشكال .

ويمكن القول أن هذه الأشكال أن تكون رسماً نتعرف عليه من النظرة الأولى : وهذه الحالة هي حالة كتاب «سيرنكس» لـ «تيوقريط» ، وكتاب «الأجنحة» أو «الهيكل» لـ «جورج هربرت» أو قنينة رابليه . وعندئذ يمكننا التحدث عن الخط بالرسم .

إن قصائد أبولينير ، على ما فيها من جمال أحياناً ، تشمل على صعوبة كبرى ، إذ أنها في الغالب تتالف من نصوص مرتبة حسب خطوط رسم يتغير تحقيقه في الطباعة تحقيقاً مناسباً . أما قصائد تيوقريط ، ورابليه ، وهربرت ، ولويس كارول ، أو ديلان توماس ، فهي أكثر تشويقاً ، لأنَّ الأشكال فيها تعرف إلى حركة القراءة بكمالها . إنَّ الشكل البسط هو في الوقت نفسه شكل إيقاعي . وليس من العدل أن نقصر أشكال الكتابة عند أبولينير على ترتيب السطور في النص وفقاً للخطوط الأولية التي يرسمها في أخراجها الملخص ، فهو ينجح أحياناً في إقامة علاقات بين مختلف أجزاء كتاباته شبيهة بالعلاقات الموجودة بين مختلف أجزاء لوحة زيتية . فلنلنسع إليه في مقالته «ليالي باريس» وقد وقعتها باسمه المستعار «غبرياً أربوان» :

.... إن ما يفرض نفسه ، ويغلب على غيره في «رسالة الأولقياتوس» إنما هو الشكل الطباعي ، وخاصة الصورة أو الرسم ، ولا يهم من الناحية

## ■ مدخل للدراسة ارتكازات و مفردات الكتابة الأدبية المعاصرة ■

النفسية إذا كانت هذه الصورة تتالف من أجزاء لغة محكية ، لأن الصلة بين هذه الأجزاء لم تعد صلة يفرضها المنطق اللغوي ، بل هي صلة يقيّمها المنطق العقلي المرسوم ، الذي ينتهي إلى تنظيم رحبي ينافض كل المناقضة التقابل السياقي الذي لا ارتباط فيه ... . ها نحن نصل إلى الموارد الأخيرة في فن الحفر : الهياكل المصرية ، البسط الفرنسية ، لوحات فان ايك ، التي لها في أيامنا الحاضرة ، بالتأكيد ، ورثة لا يحصى لهم عدد : الكتب التقنية ، واللوحات الاعلانية للدعائية ، التي هي ، ويا للأسف ، على مستوى أدنى - لذلك ينبغي الاهتمام بهذا الفن الصناعي الشعبي الحالي ، فترفعه إلى مستوى يتمكن معه من منافسة الأعمال الفنية القديمة .

### ٨ - الصفحة ضمن الصفحة

أن أسهل ما يمكن اظهاره في صفحة كتاب ، من بين جميع الأشياء الخارجية ، هو صفحة من كتاب . فجميع الكلمات ، وجميع عبارات نص متابعة ، وحتى عبارات صفحة مركبة ، مع ما فيها من حواش وعناوين جارية ، وعناوين ثانوية ، الخ ، تؤثر بعضها على بعض . وقد يكون من مصلحتنا أن نعزل ، بصورة متفاوتة ، عبارة معينة ، وتقديمها كأنها منفردة . وهذا ما يحدث مثلاً في الرواية عندما نريد أن نعيد التأثير الذي أحدثه اعلان ما ، أو كتابة ما ، رأها البطل فجأة ، فتحيط هذا المقطع باطار له قيمة الورقة البيضاء ، سواء أكانت بحجم بطاقة الزيارة أو بحجم إعلان ضخم ، أو بحجم صفحة من كتاب . وقد تكون هذه الورقة البيضاء منظمة تنظيمًا كافيًا بحيث لا تحتاج إلى إطار . وهكذا يجعلنا بلزمك نقرأ في كتابه «ربة المقاطعة بضع صفحات من رواية «أولمبيا أو الثارات الرومانية» موضوعة في غير ترتيبها الأصلي ، ولكنه يقدم لنا كل ما يلزم لعادة ترتيبها ، وملحظة النقص الموجود

## ■ مدخل لدراسة ارتكازات ومردات الكتابة الأدبية المعاصرة ■

بين صفحتين من تلك الصفحات . إنَّ اخراجاً كهذا يؤثر في القارئ تأثيراً يختلف عن تأثير الاستشهادات ، إذ يضعنا وجهاً لوجه أمام الموضوع بالذات .

والواقع أنَّ نهاية السطر في العمود النثري لا أهمية لها ، مما يفضي عندما تعزل الصفحة إلى فصل كلمات معينة ، بل إلى شعر عفوياً يمكننا الاستفادة منه كثيراً .. وهكذا ، فالقطع الأول من «أولمبيا أو الشارات الرومانية» يبدأ عند آخر كلمة من الجملة ، مما يحملنا على محاولة تخيل ما سبق ، فيكتسب السطر قوَّةً امتداد كبيرة . إنَّ كلمة «غاراً» التي فقدت بفصلها عن الجملة من الاعراب ، ستلعب بالنسبة إلى الجمل التالية دور مجموعة من الضوابط الموسيقية من رفع وخفض ، وهي التي تعطي الصفحة لهجتها ، وتصبغها بصبغتها الاستحضرية .

إذا وضعت صفحة ضمن صفحة أخرى ، فإنَّ الأولى تتميز عن الثانية بشكلها المصغر . وغالباً ما تطبع الاستشهادات في الكتب العلمية بأسطر أقصر من غيرها . والعين تتبع ، بشكل طبيعي ، خطوط الفقرات ، وهذا ما يمكننا من جمع عدة نصوص كجمع الأصوات في الموسيقى ، ويصبح التجاذب بين مختلف قطع العمود أقوى كلما كان الانقطاع الذي يفرق بينها مصطنعاً ، كحدث الانقطاع مثلًا في وسط الجملة كما هي الحال عند بليزاك ، وحتى في وسط الكلمة .

إنَّ إدخال صفة أو سطر في صفة أخرى يسمح بتقطيع نظري تختلف خصائصه كلَّ الاختلاف عن تقطيع الاستشهادات العادي . وهذا التقطيع يساعدنا على أن ندخل في النص توتراً جديداً شبهاً بالتوتر الذي نشعر به غالباً في أيامنا الحاضرة ، في مدننا المليئة بالاعلانات ، والعناوين ، والمنشورات ، والضاجة بالأغاني ، والخطب المذاعة ، وانها لهزَّات تقطع علينا بقسوة ما نقرأ وما نسمع .

## ٩ - الأواح الكتابية :

ان كتاب «ربة المقاطعة» ، مع ما فيه من تقطيع نظري لصفحات «أولمبيا أو اثارات الرومانية» ، والتشويش الذي حدث في ترتيبها يفضيán بنا إلى النظر في مشاكل الكتاب ، وفي العلاقات القائمة بين هذه الصفحات .

ان الصفة العميزة للكتاب الغربي الحالي ، من هذه الناحية ، هي تقدیعه على شکل لوحين متقابلين : فنحن نرى دائمًا صفحتين في آن واحد ، أحدهما مواجهة للأخرى . وهذا واضح في كتاب «ربة المقاطعة» لأن العنوان «أولمبيا أو اثارات الرومانية» يمتد على الصفحتين ، «أولمبيا» في الصفحة اليسرى ، و «الاثارات الرومانية» في الصفحة اليمنى .

إن خياطة الصفحتين تشكل منطقة تقل فيها الرؤية ، ولذلك يحدث غالباً أن توضع فيها التفسيرات والحواشي بصورة متاظرة بحيث يكون الهاشم الأيمن هو الهاشم الأفضل للصفحة اليمنى ، وكذلك الأيسر لليسرى . وانتقال العين من اليسار إلى اليمنى يحملنا على ترك الصفحة اليسرى للاهتمام بالصفحة اليمنى ، المعروفة بالصفحة الفضلى ، والتي يدون عليها دائمًا عنوان الكتاب ، وفي الأغلب الأعم مطلع الفصل .

إن التقديم المتقابل لهذين المصارعين يمكن الأواح من أن تتبسط ، فتتدفق الأولى على الثانية . وعندما يكون الكتاب مفتوحاً ، فإن السطور من جانب تقابل السطور من الجانب الآخر .

وأفضل مثال على استعمال الأواح الكتابية هو الترجمة المتقابلة السطور ، فيكون النص الأصلي في جهة ، والترجمة في الجهة المقابلة . وقد

استفاد «سترن» من هذا المظهر في الكتاب فحقق تطابقاً جميلاً ، وهو حتى الآن ، أربع فنان عرفه في مجال تنظيم الكتب وترتيبها .

١٠ - الفهارس :

إن الترتيب الذي تتنظم به الصفحات تختلف أهميته في القصة الخطية حيث تتتابع الحوادث ، وفي الاسيكلوبيديا حيث ننتقل من مقال إلى آخر وفقاً لحاجات الساعة . وأما الكتاب الذي تكثر فيه الحوادث المتتابعة ، فإنه يتطلب فهرساً يساعدنا على إيجاد سياق الحوادث فيه . وعندما يكون النص منظماً وفقاً لسطر بسيط ، يعمد الناشر البارع إلى إضافة فهرس يسمح لنا بالبحث عن كلمة معينة ، أو موضوع معين ، دون أن يرغمنا على قراءة الكتاب بكامله . وإلى النظام الأولي في ترقيم الصفحات ، ذلك النظام الذي يصبح في الترجمة ذات السطور المتقابلة ترقيناً مزدوجاً متوازياً ، يمكن أن تضاف جميع أنواع التراقييم التي يفرضها علينا النص نفسه (وهكذا يتجاوز سترن فصلاً معيناً ثم يقترح علينا قراءته بعد ذلك) أو تفرضها ملاحظات وإشارات ، وزوائد ، وتعددات من كل نوع . وفي ختام «الكتاب الرابع» يضيف رابليه جدولًا يشرح الكلمات الصعبة . أما كارلوا أميليو غادا ، فإنه يزيد على قصصه القصيرة ملاحظات هزيلة وعلمية طويلة . وعندما طبع فولكنر كتابه «The Sound and the Fury»، طبعة ثانية ، فإنه أضاف إليه شجرة أسرة كوميسون مفصلة .

وليس جسم الصفحة وحده هو الذي يمكن احاطته بسور وحسب ، بل كذلك جسم العمل الأدبي . ويمكن لجميع الحالات التي صادفناها من هذا النوع أن تلتقي على مستوى الكتاب .

ويحدث كل ذلك دون أن نغير شيئاً في مظهر الكتاب الخارجي ، ولا في طريقة صناعته الحالية .. ولكن يسهل بالتأكيد تخيل أشكال جديدة .



## تنسي ولIAMZ والاتجاهات المعاصرة في المسرح العالمي الراهن

■ ترجمة : عز الدين وهدان ■

على الرغم من التغيرات الكبيرة التي طرأت على الحياة الأمريكية منذ الحرب العالمية الثانية فإن أوفر مؤلفي المسرح الأمريكي بعد الحرب نصيباً من الاحترام هو تنسى ولIAMZ الذي أحرز أول خطوات النجاح بمسرحيات كتبت في ظلال سنوات ما قبل الحرب . ولقد اعتبرت مسرحياته من روائع المسرح الأمريكي الذي أفرز خلال سنوات تطوره عدداً هائلاً من المسرحيات الجديدة ، وهو من الكتاب الذين أصبحت أعمالهم المسرحية مدارس في فن الكتابة للمسرح ولفهم التطور التاريخي لحركة المسرح الأمريكي . وتوّكّد الدراسات والأبحاث أن الدراما الأمريكية لم تصبح ذات موضوعات أمريكية خالصة إلا منذ أربعين عاماً ، واستكملت أوج نضوجها في مسرحيات يوجين أونيل وروبرت شيرود وألمر رايس وسيدني هوارد وتنسى ولIAMZ .

على الرغم من أن الدراما الأمريكية عكست منذ بدايتها تأثيرها الشديد بالألوان الأوروبية والبريطانية بوجه خاص التي كانت سائدة في تلك الفترة حيث كتب محترفون بوعي حاد وخبرة كبيرة في مجال الدراما المسرحية عالجوا فيها تقاليد وموافق ومتاعب الجماهير وأزماتها في صيغة واقعية مفعمة بالمشاعر الإنسانية ، إلا أن تلك المسرحيات التي كتبت في فترات نشوء

المسرح الأمريكي الأولى غريبة تماماً ومضحكة عندما تقدم على خشبة المسرح ، إذ تبرز سذاجة الأفكار وقلة الخبرة في فنون الكتابة للمسرح قياساً إلى التطورات التي حصلت في المسرح الحديث . وفي بداية تكوين المسرح الأمريكي ساد موضوع حب الحرية والثورة على الطغيان وكانت تلك المسرحيات بسيطة التكوين الدرامي وهي شبه مرتجلة أحياناً وتعتمد في استخراج مادتها على بعض قصص المأثور الشعبي وحكايات البطولات في التاريخ الوطني والأنساني عامه ، وقد أكدت تلك المسرحيات على البطولات الفردية التي استمدت مادتها من أحداث الماضي ، كما حصل عند تقديم مسرحية (سبارتكوس) . وعندما أصبحت الحاجة ضرورية لتقديم أعمال ذات نمط يعالج شؤون الإنسان ويقترب من تفاصيل حياته اليومية بدأت محاولات الاعداد المسرحي عن الروايات ذات التأثير الشعبي الكبير ، كما حصل بالنسبة لرواية (كوخ العم توم) .

ولقد انعكست الحرب الأهلية ذاتها على الدراما الأمريكية حيث تمت معالجتها في مسرحيات عكست الرغبة في نسيان مأساة الحرب وآثارها السلبية والتفكير في صورة المستقبل والدعوة الشديدة إلى تأكيد مفاهيم الوحدة الأمريكية والاشتراك من قضية حب الحرية الفردية التي كانت سبباً في إلغاء الرق والتطلع إلى تحسين الأوضاع الاقتصادية فأصبحت هذه الدعوة السبب الأساسي في وصول الموجات البشرية الكبيرة من المستوطنين وانعكس وجودهم على حالة التطور في مجالات عديدة شملت الدعوة إلى الخروج من الدائرة الضيقة في مجال الآراء الدينية والسياسية وإتاحة الفرصة أمام الأفراد لتنمية امكاناتهم المادية وتطويرها والبحث عن أموالهم في مشاريع التنمية والبناء ، وبذلك ظهرت مشاكل جديدة في التكوين الاجتماعي .

ظهرت أمام المسرح الأمريكي نماذج تستحق الكشف والمعالجة وعرضت المسرحيات التي تصور السمسرة والمفسدين في دراما شعبية تجذب الطبقات المختلفة بغض النظر عن مستوى تلك المسرحيات التي كان يغلب عليها الكوميديا والتضخيم الساذج للمشكلات التي يراد مناقشتها . وهكذا حصل المسرح الأمريكي في مرحلة مناقشة الأوضاع الجديدة على اهتمام جماهيري واسع .

إن جهود رابطة المسرح التي تم تشكيلها لخطط مستقبل المسرح الأمريكي افترنت منذ بدايتها ببداية انطلاق المسرح الأمريكي الحديث وهي تبحث عن الينابيع في مجال الكتابة والإخراج لكي تمد الحركة المسرحية بالدم الجديد . لذلك فكرت رابطة المسرح منذ البداية بمد الجسور إلى المسرح الأوروبي الذي كان متقدماً كثيراً على المسرح الأمريكي ، وببدأ التفكير بتقديم نماذج من مسرحيات أوروبية نالت شهرة واسعة لمناقشتها هموم العصر ومشاكل الإنسان وكذلك لكونها جزءاً من تيارات ومدارس مهمة في المسرح العالمي الحديث ، فقد اختيرت نماذج من المسرحيات التي تدعو إلى الحرية والثورة على المصطلح الاجتماعي المختلف وعدم الاستكانة للقيم والأخلاق المتوارثة وكذلك الاهتمام بدراما الأفكار ، أي المسرحيات التي لا تستهدف الامتاع والتسلية فقط بل تعنى بمناقشة الأفكار التي غالباً ما تتصل بالأوضاع الاجتماعية والسياسية المعاصرة ، حيث كان لمسرحيات برناردشو النصيب الأكبر ، وكذلك تقديم نماذج من المسرحيات الرمزية المهمة لهنريك أبسن وكارل شبابيك وفرانز بروفييل وجورج كيزر . كما يسجل تاريخ المسرح الأمريكي الاهتمام بتقديم نماذج من الكتاب الأمريكيين المبدعين أمثال يوجين أوينيل وألمر رايس وروبرت شرود وماكسويل اندرسون وفيسبس

بارى . ويضاف إلى جهد رابطة المسرح محاولات عديدة حصلت في تجمعات ومسارح كثيرة كانت تهدف خلق مسرح حديث حيوي القيمة كان جزءاً من حركة مسرحية واسعة النطاق في المدن الكبيرة .

وتأتي أهمية تلك الجهود من كونها منفتحة على تيارات الأدب والمسرح العالمي أكثر من كونها مهتمة بالجهود الإقليمية للمسرح الأمريكي حسب مما أسمهم في تطور تلك التجارب وتصاعد وتيرة المسرح الأمريكي ونضوج المضمون والأشكال التي تناولها كتاب عمالقة كان في مقدمتهم أوجين أونيل وآرثر ميلر وتنسى وليامز وغيرهم .

وصف «مالكوم جولنشتاين» كتاب مرحلة الثلاثينيات في أمريكا بأنهم قلة من أهل الفكر ولكنهم قادرون على خلق دراما ذات أهداف جديدة ، ومنشطة لحركة المسرح . وكان ثمة عامل مهم ساعد في تطور امكانيات الكتاب هو ازدياد الاحتجاج الاجتماعي في أفق الواقع الأمريكي حيث أصبحت قضايا الإنسان واهتماماته المحور الأساسي للفكر المسرحي وكل موسم كان يحمل قدراً جديداً من التوجهات المفرغة في قالب مسرحي يتصرف بالثورة على المادة والظلم ويرسم أكثر من علامة للمجتمع الجديد . ولنتوقف قليلاً عند ثلاثة من كتاب تلك المرحلة ، هم ماكسويل اندرسون وأس . ان . بيرمان وروبرت شيرود الذين عبروا خير تعبير عن الاتجاه التقليدي للطبقة الوسطى في المسرح ، إذ تميزت مسرحياتهم بنكهة مأساوية وطابع جدي ، وكان أغلب أبطالها شخصيات مختارة من الطبقة الوسطى وتعتبر تلك المسرحيات تطوراً للمساحة العائلية التي كانت معروفة في القرنين الثامن عشر والتاسع عشر حيث اعتبرت شخصيات الطبقة الوسطى صالحة لتحمل محل نماذج طبقة النبلاء التي كانت تتميز بها تلك المسرحيات .

## ■ نسي ديلامز والاتجاهات المعاصرة في المسرح العالمي ■

كتب اندرسون مسرحيات عديدة كوميدية وتراجيدية ، غنائية وغير غنائية ، وميلودrama ، وتطور في الكتابة إلى اختيار أساليب خشنة في المسرح عندما كتب (كلا الدارين لك) التي يهاجم فيها سياسة الكونغرس . ثم كتب سلسلة من المسرحيات التي يحاول فيها تقديم المشاكل المعاصرة ، كما في مسرحية (الليل فوق الفضيحة) و (حداد الوادي) و (العربة الممتازة) .

أما بيرمان فيقترب أكثر من الاتجاه الكوميدي حيث حاول في مسرحياته الكشف عن التناقض بين أصحاب الثروات الكبيرة والمستأجرين وتناول إلى جانب ذلك السلوك والعادات في لمحات كاريكاتيرية مفزعه . ولعل أهم أعماله المسرحية (لا وقت للفكاهة) التي سجل فيها جاتباً من حياته وتجاربه .

أما روبرت شيرود ، فهو الكاتب المميز الذي استطاع الانتقال من الكوميديا الرفيعة إلى الدراما ذات الأثر الجاد التي تعالج مشكلة إنسانية ، وكان قد كتب في عام ١٩٣١ كوميديا حظيت باهتمام كبير بتعرضها لنظريات التحليل النفسي ، كما هو الحال في مسرحية (اجتماع عائلي في فيينا) . وبعد أربع سنوات عالج شيرود بنظرة متشائمة موضوعات الأزمات الاقتصادية التي كانت تعصف في أمريكا آنذاك ، كما هو الحال في مسرحية (الغابة المتحجرة) التي تعتبر من أفضل المسرحيات التي كتب عن المشاكل الاقتصادية . وتتفق جميع الدراسات والأراء على أن اندرسون وبيرمان وشيرود كانوا أفضل مؤلفي المسرحيات الاجتماعية وأصحاب حرفة في مجال التأليف المسرحي . وتطورت الدراما الاجتماعية على يد الكتاب المسرحيين في مرحلة الثلاثينيات التي شهدت مسرحيات تعالج قضايا العمال وظروف استغلالهم ، كما هو الحال في مسرحية (في انتظار ليفي) لكيليفويود اودينس حيث انتزع الكاتب اعجاب الجمهور الأمريكي من خلال تصديه لمعالجة الأزمات الاقتصادية ، كما

## ■ تنسى ولIAMZ والاتجاهات المعاصرة في المسرح العالمي ■

وأصل معالجة تلك الأفكار في مسرحياته اللاحقة (استيقظوا وغنو - الفتى الذهبي - وصاروخ إلى القمر) . وتعتبر الكاتبة ليليان هيلمان أكثر واقعية في مسرحياتها التي تتحدث بها عن الآمال العريضة التي يتوقعها الجنس البشري من التقدم الصناعي والتكنولوجي . وفي مسرحيتها (ساعة الأطفال) و (التعالب الصغيرة) اللتين تعتبران أجمل ما كتب ناقشت نماذج اجتماعية لها ارتباط وثيق بفكر وفلسفة واتجاهات الحياة في تلك الفترة .

وبعد تجاوز مرحلة الحرب العالمية الثانية وظهور التطورات الكثيرة في حياة المجتمع الأمريكي ، فإن الاحترام الكبير الذي حصلت عليه أعمال الكتاب يوجين أونيل وأرثر ميلر وتنسى ولIAMZ وأدوارد البي وضعتهم في مصاف المبدعين المتميزين . ولم يكن أونيل قبل الحرب كاتباً مسرحياً عالمياً لكنه كان كاتب للمسرح من الطراز الأول في الولايات المتحدة الأمريكية ، ووجدت شهرته قبولاً في الخارج، فظفر ثلاثة مرات بجائزة بولتيزر عن أحسن مسرحية أمريكية ، وتلقى في سنة ١٩٣٦ جائزة نوبل للآداب. أما آرثر ميلر فقد بدأت حياته المسرحية بميلودrama واقعية هي (كلهم أبنائي) ، وبعد عامين قدم للمسرح مسرحية بهرت النظارة هي (موت بائع جوال) ومسرحية (الاختيار القاسي) وأخرى بعنوان (مشهد من الجسر) . أما تنسى ولIAMZ فهو نجم ذو بريق خاص يبرز في أفق المسرح الأمريكي ولعل مسرحيته (بيت الحيوانات الزجاجية) أهم مسرحية كتب في العصر الحديث .

## تنسى ولIAMZ والمسرح الأمريكي

ولد توماس لاينر ولIAMZ عام ١٩١٤ في كولمبوس بولاية ميسوري وهو ينتمي إلى عائلة فقيرة . كان أبوه خشن الطباع جاف المعاملة يكسب قوتة من عمله في محل بيع أحذية ، وكانت أمه ابنة قسيس من الجنوب غرس في ذهن ولIAMZ الصغير العديد من القصص الشعبية الفولكلورية والدينية . وفي عام

١٩٣١ التحق بجامعة ميسوري الا أنه فصل منها بعد ثلاث سنوات لعجزه عن تسديد مبالغ الدراسة ، فالتحق بوظيفة كتابية في محل بيع الأذنیة الذي يشتغل فيه والده . وازداد اهتمامه بالمسرح عندما شاهد مسرحية (الأشباح) لهنريك أبسن، ثم تأثر بنظرية فرويد وكتابات د. هـ. لورنس وتعمق كثيراً بعالم فولكنر حيث الغموض والجو الشاعري الرمزي . ومن هنا بدأت تراود ولیامز فكرة الكتابة للمسرح . على الرغم من الظروف الاقتصادية السيئة التي كانت تحاصره على الدوام ، إذ كان يعمل في النهار ويكتب ويقرأ في الليل . وبعد اشتداد الأزمة الاقتصادية استغنت المصانع الصغيرة والكبيرة عن الأيدي العاملة فانتشرت البطالة وكان ضمن العاطلين ولیامز الذي بدأ رحلته مع شبح الفقر . كان يبحث بشكل دائم عن عمل يحصل من خلاله على رغيف الخبز له ولأسرته فعمل بوابة في دار للسينما . واجهه ليدب السيناريو السينمائي لشركة «متروGoldwyn Mayer» وبعد أن أتم السيناريو الأول الذي كان عبارة عن فكرة مبسطة لمسرحيته المشهورة (الحيوانات الزجاجية) واجهه الشركة بالرفض وامتنعت عن التعامل معه . وبعد ذلك الفشل القاسي عمل ولیامز في مهن عديدة منها كاتب برقيات في دائرة البريد ونادلاً في مقهى ليلي ومنشد أغاني في تجمع للطبقة المترفة . كانت ذاكرة ولیامز تسجل كل التفاصيل وتخزنها إلا أن ثمة انحرافاً خطيراً برع في حياته عندما صار يعاشر الخمر بنهم شديد ويتس肆 في الشوارع العفنة حتى أصابه انهيار حاد ودخل مصح الأمراض العقلية . وبعد مغادرته المصح في عام ١٩٣٦ التحق بجامعة أيوا ، وهو يصف تلك المرحلة بأنها كانت صعبة للغاية ، حيث كان تفكيره يتوزع بين استرجاع الذكريات ومحاولة تسجيلها في أعمال أدبية كالقصة أو المسرحية . وكانت البداية مع مسرحيات الفصل الواحد كما فعل يوجين اوينيل في عام ١٩٣٩ وعندما حصلت مسرحيته الأولى (معركة الملائكة) على جائزة مالية . اقترح أعضاء مؤسسة

## ■ تنسى ولIAMZ والاتجاهات المعاصرة في المسرح العالمي ■

روكفلر الأدبية منح ولIAMZ العضوية وحصل بعد ذلك على منحة علمية أتاحت له دراسة فن الكتابة للمسرح بشكل متميز . وفي مجال الدراسة تعرف على الناقد جون جاسبر وتييريزا هلبين وعرض عليهما بعض كتاباته . وأظهرها اعجابهما بمسودة مسرحيته الطويلة (معركة الملائكة) . ويرى ولIAMZ أنّها كانت الخطوة الأولى في عالم الكتابة للمسرح . وعندما نتأمل حياة الكاتب تنسى ولIAMZ نجد أنّ ثلاث مراحل مهمة اتسمت بها تجربته : الأولى التي أصرّ على تسميتها بمرحلة تجريب الأفكار الشعرية والغنائية بقوالب وصيغ مسرحية ، والثانية التي ظهر فيها باحثاً ومتأثراً ومبدعاً في مجال استلهام الموروثات الشعبية والأساطير والحكايات الخرافية وبرز فيها التأثير الديني وتأثره بالميئولوجيا اليونانية ، وكذلك الإيمان بأفكار فرويد ، والثالثة التي حاول فيها تنسى ولIAMZ ابتكار صيغ وأفكار جديدة للمسرح بقصص مألفة ذات اتجاه جديد موكداً أنّ عذاب البشرية لا يمكن أن ينتهي إلا بتطوير تجارب الإنسان باتجاه خلق وضع اجتماعي جديد يلغى كل أشكال التخلف والمعاناة .

كما حاول أن يربط توجهات الإنسان نحو السمو الديني بتنوع الخفي والتأكيد على أنّ الخالق كفيل بحل المشاكل المعقّدة ووضع الحل الابدي لعذابات البشر .

كتب ولIAMZ مجموعة من المسرحيات القصيرة تحمل عنوان (أحزان الأميركيين) ، صدرت بعد نجاح مسرحيته (مجموعة الحيوانات الزجاجية) و (عربة اسمها الرغبة) . وجاءت أفكار تلك المسرحيات سريعة قصيرة مقتضبة إلا أنها اعتمدت أساليب مبتكرة للمعالجة الدرامية في مسرحية (معركة الملائكة) التي صدرت عام ١٩٤٠ .

استغل ولIAMZ للمرة الثانية أحداث التشرد في حياته ، وتبدو المسرحية كأنّها فكرة مقدسة سيطرت على ذهن الكاتب فهو يتناولها في أكثر من مسرحية . ويقول ولIAMZ عن مسرحية (معركة الملائكة) بأنّها المسرحية التي استطاع من

خلالها دخول عوالم هوليود من أوسع الأبواب مع كونها مسرحية ذات بيئة محدودة لم يتجاوز تأثيرها حدود مدينة بوسطن .

ويصفها في مذكراته «كانت مسرحية يكثر فيها السرد وتمر بعمق فوق أحداث تبعث في النفس الوحشة والألم . عقدة المسرحية ترتكز على موضوع ذي جانبية جنسية يشق طريقه إلى مدينة عتيقة الطراز في إحدى الولايات الجنوب الأمريكية ، فتتصاعد ضجة كبيرة تحتل مساحة واسعة في أحداث المسرحية» . ويعتقد النقاد بان ولIAMZ كان متاثراً إلى حد بعيد بطريقة فولكنز في رسم الشخصيات من خلال تحديد المستويات الثقافية المتباينة في المسرحية . وهناك اعتقاد آخر بتأثر ولIAMZ من خلال الموضوع الذي تبشر به المسرحية بكتابات الروائي د . ه . لورنس . يقول الناقد هنري بوبكين في كتابه (مسرح تنسى ولIAMZ) : «ان الكاتب أضاف إلى اضطراب المسرحية صيغة رمزية تتشابك خطوطها ضمن الموضوع وضمن أفكار الشخصيات والعقد الثانوية الصغيرة حيث يمكن أن يقال أنها مستمدة من التوراة أو الميثولوجيا اليونانية القديمة» .

ان تأثير أيام الشقاء والتعاسة والمصير المجهول ظل مسيطرًا على ولIAMZ في أعماله سواء في المسرح أو في القصة ، وظللت تلك الأفكار تتردد في حوار ولIAMZ المسرحي ، كذلك تبني أفكاراً مقاربة لآفكار د . ه لورنس وحصل ولIAMZ بفضل (معركة الملائكة) على جائزة روكتلر ، وقد أشار الناقد جون جاسنر إلى فشل المسرحية في كتابه «المسرح في مفترق الطرق» .

كذلك أكد ولIAMZ ذلك في مقدمة مسرحيته (الماضي والحاضر) ان أعماله ذات الأفكار التي تقترب من مناقشة الأزمات والمشاكل الجنسية لم يحالفها الحظ

بل قاطعها المجتمع دائمًا على الرغم من تضمينها أفكاراً مهمة وأساليب جديدة في الكتابة للمسرح . وقد تحولت هذه المسرحية إلى سيناريو سينمائي في عام ١٩٥٨ واخرجته هوليود فيما عنوانه (صنف المشردين) . حاول ولIAMZ تفسير آراء الكاتب الذي تأثر به كثيراً وهو د. ه. لورانس ، فكتب مسرحيته (هفت العنقاء أصعد لهباً) وهي من مسرحيات الفصل الواحد في عام ١٩٥١ . ولهذه المسرحية أهمية خاصة لأنها تروج لعدة آراء كان يجاهر بها لورنس وتكرر ظهورها في أكثر مسرحيات ولIAMZ . والجديد في المسرحية الأسلوب الدرامي الذي استخدمه ولIAMZ في خلق شخصية على نمط شخصية أديب ياسف في آخر أيامه أن حياته انتهت في مجال الكتابة ولم يتحرر من قيود الواقع المر حيث كان طموحه العيش في عالم يحقق فيه ذاته على النحو الذي يريد . وقد سادت هذه الأفكار جميع مسرحيات ولIAMZ الأولى ، والشخصية الرئيسية في المسرحية مكتوبة على نمط شخصية لورنس حيث كان اهتمام ولIAMZ محصوراً بتصوير لورنس صاحب رواية (ابناء وعشاق) التي استطاع بمهارة أن يصور فيها التضاد بين الجنسين في العلاقة ويلقي الضوء على الجنس بوصفه دافعاً أساسياً للحياة . وبعد نجاح مسرحية (الحيوانات الزجاجية) قدمت مسرحية لها نهج خاص في مسرح ولIAMZ ، هي (لقد أثرت عواطفني) التي عرضت على مسرح كليفلاند .

والمسرحية ، كما تشير أغلب الدراسات مستوحاة من إحدى القصص القصيرة لlorنس كما أن طريقة البناء الدرامي في المسرحية تبدو مختلفة نوعاً ما في الشكل والأفكار والمضمون . وتكونت من ثلاثة محاور تتوزع بين الكوميديا وعرض الموضوعات الفكرية الجادة والمناقشة اللاذعة لمشاكل حياتية مهمة . وهي تطابق آراء العديد من النقاد السائدة آنذاك في المسرح الأمريكي والتي تهدف بناء المسرحية الاستعراضية مع إشارة مهمة إلى أن مسرحية

(لقد أثرت عواطفني) تحوي الكثير من عيوب التأليف المسرحي رغم محاولة الكاتب للأهتمام بتضمينها إشارات وأفكاراً رمزية كثيرة . إنها تجربة في مجال الكتابة المشتركة حيث كتب المسرحية بالاشتراك مع الكاتب دافيد ويندham بعد ظهور أعمال كثيرة اعتمدت مفهوم المشاركة في الكتابة أمثال مؤلفات الكاتب بوير ، وبولتون ، وهارييت فورد ، ووليم دي ميل ، وراسل كروز .

إن من سمات التأليف المشترك تلك الرغبة التي تنتج عن إشراك مؤلفين أحدهما يتطلع في ابتداع العقد المسرحية وخلق الموضوع ، والآخر يهتم في بناء الحوار ويمتلك وعيًا نظريًا في فن الكتابة . والتأليف المشترك لا يخلو من المخاطرة وأوجه السوء حيث تواجه أحد الشريكين في الكتابة صعوبة تحقيق وحدة الإلتباس وخلق الشخصيات وتوفير الجو والمزاج النفسي المطلوب . وهناك احتمال اختلاف وجهتي النظر في الفكرة ، إذ يمكن الخطر في عدم وضوح الفكرة المراد مناقشتها ، وغالباً ما تكون المسرحية عملاً فجأً وقد يعزى إلى هذا السبب فشل مسرحية (لقد أثرت عواطفني) وهي التجربة الوحيدة التي قام بها ولیامز في مجال التأليف المشترك .

وأهمية هذه المسرحية تتأتى من أن الكاتب حاول جاهداً رسم آرائه بنظرية الجنس التي كانت عقيدة لورنس في الكتابة ، وهي مقتبسة عن قصة قصيرة كتبها لورنس في بداياته الأدبية ، وهكذا حاول ولیامز أن يجرب حظه في عدة أشكال من التأليف قبل أن يتقدم بخطوات أكيدة ويحرز نجاحه الباهر كاتباً مسرحياً مبدعاً . إن أغلب النقاد يعتقد أن تنسى ولیامز لم يقدم شيئاً جديداً بعد مسرحياته التجريبية الأولى بل فكر بشكل ذكي في كل ما كتب وسعى إلى تحويل تلك المسرحيات وإضافة أفكار جديدة لها . كما أعاد رسم شخصياتها بعمق وشكل يتفق مع النضج الفكري والفنى الذي وصل إليه ، وبالتالي فقد

عمد إلى طريق البناء الداخلي لأفكار مهمة سبق واختبارها في التأليف لعله يفيد من تجربة ترميم مسرحيات الأسرار في الكنيسة التي عرفت في العصور الوسطى وكانت موضوعاتها تستوحى من تعاليم الكتاب المقدس .

وفي أمريكا ، ابتدأت بعض الفرق المسرحية تعيد عرض مسرحيات شكسبير ودریدان التي أعادت نبض الحياة إلى المسرحية الشعرية وفتحت أبواباً واسعة أمام تجارب الكتاب الشباب في جيل ولیامز لمحاولة الكتابة للمسرح الشعري .

إن المسرحية الشعرية شكل خاص من أشكال المسرح العالمي حيث تقدم الواقع الذي ينعكس من خلالوعي الشاعر وأحساسه وإعادة الخلق المباشر لظواهر الحياة التي تحيط بالإنسان . ويصف الشاعر الألماني غوته إبداع الشاعر في المسرح بأنه يجسد ما يشغله بصورة الفرح والحزن بتكوينات يصفها بها الحساب مع نفسه . وتأتي مجموعة قصص قصيرة بعنوان (ذو الذراع الواحدة) لتأكيد تطور كاتب يشق طريقه بين عوالم الشعر والقصة والمسرح . ففي هذه القصص جميعاً يسترعي انتباه القارئ دقة الكاتب في اختيار الجمل والكلمات التي يرسم من خلالها الجو العام ليكون نسيجاً درامياً شائقاً ويضمن تلك القصص أفكاراً عن الإلحرافات مع اضفاء الغموض على بعض أجواء تلك الروايات .

وبعد فوز مجموعة مسرحياته القصيرة (أحزان الأميركيين) بجائزة محلية ، بدأ نجاح ولیامز ككاتب درامي يتطور ويؤكد بعد كل عمل أدبي في المسرح أو في القصة بأنه يسير بالإتجاه المؤثر في تكوين المسرح الأمريكي . وقد قدمت جميع المسرحيات التي كان يتضمنها كتاب «أحزان الأميركيين» على خشبة المسرح ومنها (ابنة موني لا تبكي) و (الغرفة المظلمة) و (وجبة العشاء غير المشبعة) و (قضية شجرة الطلاق المهمشة) و (عشر بنات على الطريق

الرئيس) . وتكاد تكون تلك المسرحيات ذات أجواء مختلفة وتناقش موضوعات شتى إلا أنها عالم واسع الأرجاء متصارع الأفكار والنظريات . ولقد اعترف تنسى ولIAMZ ذات مرة بأن مسرحياته الطويلة المهمة التي كتبها في مراحل متعددة تتبع من المسرحيات الأولى ذات الفصل الواحد أو من قصصه القصيرة التي كتبها قبل شروعه بالكتابة للمسرح . وعموماً ، كانت تلك المسرحيات والقصص غير ذات تأثير ولم تكن مهمة كذلك ، وتأتي فكرة إعادة كتابة تلك الموضوعات لتؤكد بحث ولIAMZ الدائم في الأفكار التي تمت تجربتها والتعامل معها بصيغ جديدة أكثر إبهاراً واقناعاً واقتراباً من مضامين العصر وفلسفة تطور الدراما . وهذا ما يتأكد فعلاً في مجموعة المسرحيات القصيرة بعنوان (سبعين وعشرون عربة معبأة بالقطن) التي صدرت في وقت لاحق بعد صدور أعماله الأولى ، حيث تعد تلك المسرحيات بداية دخول ولIAMZ في عوالم التجريب الواقعي في المسرح حتى أن النقاد هلوا كثيراً لظهور اتجاه جديد في المسرح الأمريكي له خصائص متميزة . وتعتبر هذه المسرحيات المفتاح لمعرفة موهبة الكاتب الذي استطاع أن يحتل مكانة متقدمة بعد رحيل يوجين أونيل . إذ طرح الأفكار التي عبرت عن القيم المسرحية القديمة بقوة وجرأة . إن أغلب مسرحيات ولIAMZ التي كتبها في بداياته الأولى كانت تتضمن مناظر كتبت بمهارة وحذق ، يجري الحوار فيها بين الشخصيات بشكل دقيق ينم عن وعي كبير بالبناء الدرامي مع أنها تضمنت أساليب حوت التحايل واصطناع بعض الحلول الجاهزة . لقد وضع مسرحية (الحيوانات الزجاجية) ولIAMZ في مقدمة الصف الأول من كتاب المسرح ، وكانت المسرحية السابعة التي كتبها ولIAMZ وضاعفت النجاح على خشبة المسرح في شيكاغو في عام ١٩٤٥ ، وفازت بجائزة الدوائر الأدبية للدراما في نيويورك عام ١٩٥٦ ، وهي من مسرحيات الذاكرة ومكتوبة في سبعة مناظر تمثل السمات الأساسية لمسرح تنسى ولIAMZ

## ■ نسي ولیامز والاتجاهات المعاصرة في المسرح العالمي ■

وتحتّل عن مسرحياته السابقة . وعلى الرغم من وجود إيقاع هادئ ساد المسرحية فإنها تغرس الحاضر بسموم الماضي وتندّعى الذكريات كالأحلام الوردية أو كأعواد قاسية مغروسة في الذاكرة للبحث عن الحلم والحقيقة . ويرتكز الحديث في المسرحية على تفاعل يقوم بين الشخصيات الثلاث الرئيسية إذ أن كل منها مأساته الذاتية تقف متماشة على أرضية الواقع السلبي المرير ، كل شخصية تحاول الهروب من الأزمة وضع يشبه أحلام اليقظة والتمسك بالصورة المثالية التي رسمتها كل شخصية من الشخصيات الثلاث نفسها .

اعترف ولیامز في مقدمة كتابه (خمسة شعراء أمريكيون في مقبل العمر) أنه اعتاد خلال السنوات التي عمل فيها موظفاً في مصنع الأحذية أن يختبئ في دوره مياه الرجال لكتابه قصائد مقفاة ، وعندما اكتشف صاحب المصنع ذلك فصله من العمل . وبطل المسرحية ينتمي لفريق من الرجال اتصروا إلى التجارة والسلطان ولم يهتموا بالعواطف الإنسانية ، ولم يفكروا لحظة بعواطف الحب وتكللت حياتهم بالنجاح الكبير في مجالات الصناعة والتجارة إلا أن الفشل لاحقهم في علاقاتهم الزوجية . وعندما يذكر ولیامز أن المسرحية ليست واقعية فهو يعطينا طابع الإثارة و يجعل المتفرج أو القارئ يفكر بأبعاد ثانية لموضوع المسرحية . وتبدو قدرة ولیامز ككاتب في مسرحية (الحيوانات الزجاجية) ذات الحوار الذي يعد أجمل حوار تفتّق عنه ذهن أي كاتب درامي أمريكي بابداعه مناظر عاطفية رقيقة وشخصيات مؤثرة .

لقد توقع النقاد أن تكون مسرحية (عربة اسمها الرغبة) نسخة مكررة من مسرحية (بيت الحيوانات الزجاجية) إلا أن ولیامز أذهلهم في حقيقة الأمر ، إذ أن مسرحية (عربة اسمها الرغبة) حملت موضوعاً أكثر جرأة ، وقد وصفها الناقد والكوت جنیز بعد العرض الأول بأنها مسرحية لا نظير لها تعالج تحمل امرأة هي في الحقيقة تتحدث عن تحلل المجتمع بأسره أو كما قال ألن داونر أن

## ■ تنسى ولIAMZ والاتجاهات المعاصرة في المسرح العالمي ■

مسرحية (عربة اسمها الرغبة) لا تختلف في عالمها عن جزيرة يسكنها أفراد يشعرون بالوحدة ، تحيطهم بحار قاتلة من جميع الجهات ، ولعل هذه الآراء وغيرها هي التي حفظت الكاتب الفرنسي جان كوكتو لإعداد المسرحية وعرضها في عدد من المدن الفرنسية ، وهي أول مسرحية لوليامز تناول شهادة كبيرة في عواصم أوروبا بعد أن طافت المدن الأمريكية وحققت نجاحاً كبيراً .

لقد استطاع ولIAMZ بفضل ما لمسرحياته من كفاءة فذة في الأداء أن يجذب فنانيين بارعين في التمثيل ، يضاف إلى ذلك أن الفرص لأداء مسرحياته مرغوبة إلى درجة كبيرة عند الممثل في المسرح فلقد كانت علاقات ولIAMZ مع العاملين في المسرح جيدة مليئة بالتعاون وانعكس ذلك على سمعته كمؤلف وفنان حيث اكتسب لقب المؤلف المسرحي الشعبي .

إن الأفكار الواردة في مسرحية (عربة اسمها الرغبة) أراد منها ولIAMZ الإفصاح عن مشاعره في موضوع الموت كما يقول الناقد روجيه أسيلينو . إن ولIAMZ كان يتوجه أثناء كتابة مسرحيته (عربة اسمها الرغبة) أنه مريض بالسرطان وأن صداقته الطيبة مع الروائية كارلسون هكولازر هي التي ساعدته على الشفاء من ذلك الوهم السقيم ، فلم يكن من المستغرب إذن أن تكون المسرحية مشحونة إلى هذه الدرجة بأفكار غريبة عن الموت .

تستمر الأحداث في المسرحية بالاقتراب من حافات الانهيار الكامل ، وتبدو الشخصيات تسير بعزم وترسم بدقة ملامح مرحلة من التفكير العميق في ذهن الكاتب ولIAMZ وهو ينافش أفكاراً باللغة الحساسية .

لقد تأثر تنسى بأفكار فرويد في علم النفس والتأثيرات التي علقها على دوافع السلوك الجنسي بإعادة النظر في الشخصية وال العلاقات الإنسانية ، تلك

## ■ تسي دليامز والاتجاهات المعاصرة في المسرح العالمي ■

الأفكار التي أوجدت مدرسة علم النفس الحديثة وبذلت بظهورها الصمت الذي أحاط بمعالجة الموضوعات الجنسية في الفنون ودفعت بذلك الأعمال الإبداعية إلى ارتياح مجالات جديدة حطمـت من خلالها التقاليـد الموروثـة وخاصة في مجال الدراما المسرحـية .

### امرأة من طراز جديد

إن الخاتمة الفاجعة لمسرحية (عربـة اسمها الرغبة) المتمثـلة في المصـير النهـائي لـبلـاش دـيبـوا التي تـؤخذ عنـوة إلى مـسـتشـفى الأمـراض العـقـلـية حيث يـلـعب ستـانـلي الدـور الكـبـير في رـسـم تلك النـهاـية المـحـزـنة أـكـد نـجـاح الشـكـل المـأسـاوي الـذـي اـعـتمـدـه ولـيـامـزـ في بنـاء أحـدـاث المـسـرـحـية الـتـي لـفـتـ اـنتـباـهـ النـقـادـ والـجـمـهـورـ، وـبـذـلـكـ قـفـزـتـ إـلـىـ مـقـدـمةـ المـسـرـحـيـاتـ الـعـالـمـيـةـ الـحـدـيـثـةـ .ـ فـلـيـسـ هـنـاكـ أـقـسـىـ وـأـشـدـ فـظـاعـةـ فيـ الدـرـاـمـاـ الـحـدـيـثـةـ مـنـ اـعـتـمـادـ الكـاتـبـ الـمـوـتـ كـنـهـاـيـةـ لـشـخـصـيـاتـ مـهـمـةـ فيـ مـسـرـحـيـاتـ ،ـ وـبـشـكـلـ خـاصـ إـذـ كـانـ شـخـصـيـةـ الـخـصـمـ تـعـرـفـ النـتـيـجـةـ الـتـيـ سـيـوـاجـهـاـ مـنـ يـقـفـ بـالـضـدـ مـنـهـاـ .ـ وـشـخـصـيـةـ ستـانـليـ هـيـ الـخـصـمـ الـعـنـيدـ فـيـ مـسـرـحـيـةـ حيثـ لاـ يـعـرـفـ قـلـبـهـ الرـحـمـةـ عـنـدـماـ يـتـخـذـ قـرـارـ الـهـجـومـ بـدـوـنـ هـوـادـهـ ضـدـ بـلـاشـ فـيـرـكـزـ ضـدـهـاـ كـلـ ماـ أـوـتـيـ مـنـ قـوـةـ وـحـيـلـةـ وـيـدـيرـ ولـيـامـزـ الـصـرـاعـ بـيـنـهـمـاـ فـيـ أـرـوـعـ أـشـكـالـ الـكـتـابـةـ الـمـسـرـحـيـةـ .ـ فـقـدـ اـخـتـارـ خـصـماـ عـنـدـاـ يـشـبـهـ حـيـوانـاـ بـدـائـيـاـ عـلـىـ هـيـئـةـ إـنـسـانـ تـبـلـدـتـ مـشـاعـرـهـ وـأـصـبـحـ يـنـتـقـلـ مـنـ خطـوـةـ إـلـىـ أـخـرـىـ مـعـتـمـداـ عـلـىـ الـحـقـائـقـ الـتـيـ تـوـصـلـ إـلـيـهـاـ بـشـأنـ بـلـاشـ الـتـيـ أـصـبـحـتـ خـطـرـاـ كـبـيرـاـ يـهـدـدـ حـيـاتـهـ الـأـسـرـيـةـ ،ـ وـلـذـلـكـ يـنـدـفعـ بـالـاتـجـاهـ الـمـحـتـومـ،ـ لـلـمـأسـاةـ الـتـيـ تـكـتـمـلـ فـيـ نـهـاـيـةـ الـمـسـرـحـيـةـ .ـ وـيـشـكـلـ هـذـاـ المـوـقـعـ قـمـةـ الـاسـتـهـتـارـ وـالـتـرـدـيـ وـالـعـبـثـ بـمـصـيرـ إـنـسـانـ .ـ وـلـقـدـ حـاـوـلـ ولـيـامـزـ أـنـ يـنـتـزـعـ الـرـغـبـاتـ الـكـثـيرـةـ مـنـ نـفـسـ وـعـقـلـ الـمـرـأـةـ وـيـجـعـلـهـاـ مـحـورـاـ لـلـصـرـاعـ الـنـفـسـيـ الـذـيـ يـشـكـلـ الـمـحـورـ الـأـسـاسـ لـلـصـرـاعـ مـعـ الـمـجـتمـعـ .ـ

## ■ تسي ولیامز والاتجاهات المعاصرة في المسرح العالمي ■

و قبل أن يشرع ولیامز بالكتابه تعرف بدقة إلى بطلة مسرحيته و اقتضى  
بضرورة أن تكون قد وصلت إلى تداعٍ كبير في بنياتها النفسي وقادتها أقدامها  
للدخول إلى عالم مليء بالوحش والشذوذ .

إن ولیامز يعرف الحياة باعتبارها امتحاناً مروعاً وهذا ما يؤكده في  
كتاب (الدراما على المسرح) حيث يعترف بوجود رسالة إيجابية في مجال  
الكتابة الدرامية فيقول : «الحاجة الكبيرة الصارخة تقريباً هي التطلع إلى جهد  
بشرى عظيم على النطاق العالمي من أجل معرفة أنفسنا ومعرفة ببعضنا بعضاً  
أفضل وأحسن كثيراً لدرجة تكفي للتسليم بحقيقة جوهرها أن ما من إنسان  
يملك احتكار الحق والفضيلة أكثر مما يملك أي إنسان زاوية للخداع والشر وما  
إلى ذلك . وإذا كان الناس والأجناس والأمم يريدون أن ينطلقوا مع تلك الحقيقة  
ذاتية التجلّي ، فإنني أعتقد أن العالم يستطيع أن يتتجنب نوع الفساد الذي اخترته  
على غير إرادة مني ، موضوعاً مجازياً أساساً لمسرحياتي » .

لقد أراد ولیامز أن يصور من خلال عوالم بلاش صورة مصغرّة لعالم  
كبير حيث انطلق بفكرة مسرحيته المحدودة إلى آفاق العالم الواسع جداً وقادت  
المقارنة إلى تصور شامل .

إن المأساة في المسرحية ذات نهاية محزنة تقع فيها حالة موت وأفكارها  
وفعلها يعالجان معالجة جدية تنطوي على احترام الشخصية الإنسانية والرفع من  
 شأنها . والشخصية الرئيسية في المأساة عادة شخص ذو خلق عظيم تحيط به  
 الكوارث من جراء نقطة ضعف في شخصيته كتهور أو ديب مثلًا أو طمع ماكبث ،  
 أو سلامه نوايا عظيل وسرعة تصديقه . ومن السمات المهمة للمأساة الصادقة  
 الأصلية أنها تترك في نفوسنا إحساساً بعظمة الإنسان والمكافحة والمعاناة التي

تنطوي عليها الحياة الإنسانية ، حيث تحول المعضلة الإنسانية التي تواجه الإنسان إلى وضع غير قابل للحل بعد أزمة من الأزمات ويصبح معها من المستحيل الارتداد إلى الوراء وصعوبة اختيار الخاتمة السهلة والنهاية السعيدة. إن ألوان الصراع العاطفي في المسرحيات المأساوية شديدة العمق ذات أبعاد لا يمكن للبشر تحملها ، ولعل وصف الكاتب موليير للمأساة أكثر دقة عندما يقول : «إن المأساة تتناول الحياة تناولاً جدياً وتعطي الإحساس بأهمية الحياة وبما فيها من صعب حيث تصور ألوان الصراع ، والآلام التي تواجه الإنسان . إن مأساة عربة اسمها الرغبة تعتبر من المأساة الحديثة التي تأخذ الأهمية ذاتها في تاريخ المأسى القديمة في الأدب المسرحي ، مثل مسرحيات ماكبث وعطيل والملك لير ، حيث يبدو بوضوح الجهد المبذول لوصول الكاتب إلى نقطة التركيز على طريق تحقيق وحدة الفعل وعلى طريق السرعة التي يتحرك بها هذا الفعل . إن وحدة الفعل هي الدافع القوي لخلق مأساة فريدة في تأثيراتها ، كما يقول أرسطو : «إن المأساة تظهر أرواحنا بواسطة الرأفة والحب» .

إن المأساة الحديثة حاولت الإفادة من شكل وتجارب المأسى الأسطورية في اليونان أو المأساة القديمة للعصر الكلاسيكي وتأنثرت إلى حد كبير بالنموذج البطولي في مأسى القرن الثامن عشر ، حتى وصلت إلى النموذج الحديث للمأساة الاجتماعية من خلال تجسيد مأسى منزلية أو عائلية تصف بوضوح قلق الإنسان الدائم من المصير المجهول . ورسالة ولیامز الإيجابية في مسرحية (عربة اسمها الرغبة) إلى الضمير الإنساني مجسدة في سلوك الشخصيات مفرطة الإحساس التي ابتدعها أو الشاذة أحياناً . ومن العيوب التي تسجل ضد مسرحيات تنسى ولیامز أن تلك النماذج لا تستطيع أن تعيش لتأكيد القيم التي تؤمن بها . ويعترض بعض النقاد على اعتقاد ولیامز بأن الجمهور يمتلك فهماً موضوعياً إزاء تلك الشخصيات وأن المجتمع ليس بالشكل الذي يتوقعه ،

## ■ نسي ولیامز والاتجاهات المعاصرة في المسرح العالمي ■

قضية الوصول إلى فهم إنساني أفضل من خلال التحذير العنيف من الفساد النابع من أصل المعالجة الدرامية شكلاً ومضموناً الذي يبدو صعب التتحقق في عقلية جمهور معاصر انشغل كثيراً في موضوعات أكثر أهمية وأكثر التصاقاً بالحياة اليومية كالموضوعات السياسية والاقتصادية وأهوال الحروب ومخلفاتها المأساوية في أوروبا . يقول زيلسنيكي : «إن ولیامز كان سيختر الفساد موضوعاً مجازياً أساساً على غير إرادة منه فهو يحاول في مسرحياته اقتراح برنامج مثالي للحياة الإيجابية التي هي نتاج التنوير الاجتماعي المأساوي . لقد رسم ولیامز بلاش شخصية لها من الصفات ما يضعف النفس البشرية ، فهو يود أن يكشف عن فكرة جوهرية تجسد البعد النفسي لها ، وهي أن حساسية بلاش المفرطة من السهل جداً أن يصادها الظلم والشر وسلوك الإنسان البدائي ويرسم النقيض كذلك في شخصيات أخرى هي ضد العنيف تماماً، شخصيات عديمة الإحساس تطفو على سطح الواقع اليومي بعد امتصاصها كل الصدمات الخطرة بما يجعل لها شكلاً اسفنجياً يتعامل مع الحياة حسب الحاجة . فالملهم استمرار الحياة بدون خسائر .

وفي خاتمة المسرحية يؤكد ولیامز أن الجحيم الحقيقي ينبع من تجاهل الناس لآخرين تجاهلاً كاملاً يدفع الجنون إلى حافة الشعور ويخلق توتراً حاداً في مركز القرار لدى الإنسان .

ويعتقد الكثير من النقاد بأن ولیامز كان قادراً على خلق دراما عظيمة من هؤلاء الناس الذين قدمتهم في العديد من مسرحياته لكن المشكلة أن قصصهم لم تكن ذات قيمة في بناء المأساة .

إن قصة بلاش في (عربة اسمها الرغبة) وفقاً للأفكار التي تضمنتها دمعة تراق على مصير الإنسان المعاصر المعادي لمفهوم التفاعلات

## ■ تسي ولیامز والاتجاهات المعاصرة في المسرح العالمي ■

الاجتماعية وكذلك الإنسان الذي يحمل في داخله شكلاً للحيوان البدائي المشوه رغم كونه يعيش في عصر التنوير والمنجزات العلمية المذهلة ، وأن الهجمة تبقى متحفزة في داخل الإنسان للدفاع عن منافع ذاتية ولا يهم بمن سيلحق الضرار . إن نموذج ستانلي كارثة اجتماعية كبيرة بالمجتمع ، إنه كالجراد في الحقل . وقد مر القالب المسرحي لدى ولیامز بثلاث مراحل مهمة للتطور ، المرحلة الأولى توصف بالشاعرية الغنائية الشخصية ، كما في مسرحية (متحف الدمى الزجاجية) ، واستطاع في الثانية أن يوسع نطاق المعنى المتعلق ببحثه الشاعري عن الحقيقة كما في مسرحية (قطة على سقف من الصفيح الساخن) و (صيف ودخان) . أما الجهود التي برزت بحق لدى ولیامز فهي في مجال بناء الأسطورة حيث استخدم البناء الأسطوري في توضيح أوجه التطابق بين مشكلات القرن العشرين ومشكلات الإنسانية عبر العصور .

## تطور مفهوم المأساة في مسرح ولیامز

إن مسرحية (بيت الحيوانات الزجاجية) أو (عربة اسمها الرغبة) هما باتوراما غنائية عنيفة لنساء حساسات يعشن حياة قنوط مكبوت أو حياة أحلام عصامية ، لأن حواسهن أو هي من أن تعامل العالم الخشن الذي يحيط بهن . في المسرحية الأولى تكفل رفتهن الحسية وفشلهن المستمر في جو اجتماعي يتاجر بالبرقة لقاء القسوة . وبهذا الصدد نذكر قول ولیامز عن مسرحية (عربة اسمها الرغبة) : " إن موضوع المسرحية أراد أن يقول للمشاهد ان القرود سترث الأرض " . ويؤكد هذا التنويع تعبير إدريsson عن المصير الإنساني ، الحيوانية والانغمس المقيت في المتع الحسية اللذان يخنقان العقل والرحمة والأخلاق : " إن أبطال ولیامز ذوي الحساسية لا يستطيعون التكيف تكيفاً ناجحاً مع هذا النمط من مشكلات الحياة دون أن يصبحوا أنفسهم حيوانات وحين يفوتهم هذا الأمر يدمرون " . و إذا وجد ولیامز أن معظم الرجال أجلاف ، فإنه

## ■ تنسى ولIAMZ والاتجاهات المعاصرة في المسرح العالمي ■

يتعاطف مع الشخص رهيف البنية الذي تشمئز روحه من بلادة الحياة الشديدة . إن عديمي الحساسية يزدهرون لأنهم عديمو الحساسية ، ويبيرون أحياء وينكثرون وبذلك يدمرون تصورات العالم الجميل .

إن (عربة اسمها الرغبة) مسرحية ذاتية مثل معظم مسرحيات ولIAMZ ، فهي مسرحية شخصية لدراما على المسرح ، لقد اكتشف تنسى ولIAMZ في نيواوريانز أن مادته المسرحية يجب أن تستمد من نسيج حياته الخاصة ، وهكذا رسم شخصيات مسرحياته المهمة ، مثل : ألما ، لورا ، بلاش ، وأولدنونو ، وأماندا ، وكانت جميعها نتاج ملاحظته الخاصة لأعضاء عائلته ولأصدقائه الحميمين . لقد عاش ولIAMZ حياة مادية جيدة ، إلا أنه لم يكتف بالتلخيص إلى أن الحياة لم تسمح له بالحب والتحرر من الخوف الدائم .

ولعل من المفيد ذكر مكتبته ولIAMZ في أحدى المقابلات المنشورة في كتاب (الدراما على المسرح) : "إنني تابعت التوتر المتنامي والغضب والعنف في العالم والعصر اللذين أحيا فيهما من خلال توترني أنا بالذات ، توترًا متزايداً باستمرار وكان ذلك ينبع من موقفي إنساناً أولاً وكاتباً ثانياً ، واعتقد أن عملي كان ضرباً من العلاج النفسي " .

### المأساة وسيرة الكاتب

إن الفرق بين المأساة القديمة والحديثة هو أن النوع الأخير يعتبر تسجيلاً لمسيرة الكاتب الذاتية حيث يحاول أن يعيد من خلالها خلق جحيمه الذاتي للحياة اليومية كما جربه . وببساطة ، لا يمكن أن يقود هذا الاعتقاد من الناحية المنطقية إلى تشكيل التصور الخاص بالجحيم المأساوي لكل إنسان مالم يكن المؤلف قادرًا على تجاوز ذاته ، بحيث يكون تاريخاً لحالة فرد وحيد مع

إقامة الدليل على أن تلك الحالة يجب أن تتصف بالشمولية وأن تكون انموذجاً فريداً . إن مسرحية يوجين أونيل (رحلة يوم في جنح الظلام) مثلاً تصلح اعتذاراً شخصياً عن حياة الكاتب وتفسيره لقصة عائلته ، وقد وصفت زوجته ذلك وصفاً له دلاته وتحدى عن طريقته في الكتابة والجهود التي بذلها في إنجاز تلك المسرحية المميزة : " قال لي أونيل بأن عليه أن يكتب مسرحية (رحلة يوم في جنح الظلام) من ذكريات شبابه وهموم عائلته ، وكانت تلك الفكرة تتردد عليه وقد استولت على عقله وكأنه وضع شيئاً ما في أحشائه وعليه أن يستخرجه من جسمه ، وعليه أن يغفر عن كل ماسبب هذه المأساة بينه وبين أمه وأبيه ، وعندما بدأ في رحلة يوم طويل في جنح الليل كانت أغرب تجربة أن ترافق ذلك الإنسان الكاتب وهو يغدو نفسه كل يوم قبل أن يكتب . وكان من عادته أن يخرج من مكتبه في نهاية يومه ناحلاً وفي بعض الأحيان باكيًا ، وإن تكون عيناه حمراوين تماماً فيبدو وكأنه كبر عشر سنوات مما كان عليه حين دخل في الصباح . اعتقد بأنه شعر بحرية أكثر عندما حقق تلك الفكرة ، فقد كانت طريقة في عقد الصلح مع عائلته ومع نفسه " .

إن مثل هذا الاقتراب للكاتب المسرحي من مأساته يوحى بأنه شديد الاهتمام بكتابه دراما نفسية ، حيث يمثل المرضى آثامهم بأمل غامض للتكييف معها . إنها محاولة مليئة بالتطهير ، وهذا ما يتفق مع فكرة التعبير الحاد لرؤيا الوجود التي أطالت ولیامز التأمل فيها وصاغها بتعبير مأساوي حاد جداً :

ثمة رعب في الأشياء . إن للحياة معنى إذا كانت تشب نحو السماء ولكن إذا كانت السماء تخيلاً فإننا موجودون في غابة فعلاً (ومع كل ما نستطيع أن نفعله لأنفسنا يبدو لي أن أوراق اللعب قد رتب سراً ضدنا) .



**المصادر :**

- ١ - ضرورة الفن - ارنست فيشر
- ٢ - تشريح الدراما - مارجوري بولتون
- ٣ - الفن والشعور الابداعي - غراهام كولير
- ٤ - فن الدراما - ميشال ليور
- ٥ - المونولوج الدرامي - روبرت لانغفوم
- ٦ - أشهر المذاهب المسرحية - دريني خشبہ
- ٧ - تنسى ولIAMZ - سیجنی فولک
- ٨ - الملهأة السوداء - ج . ل . ستیان
- ٩ - فن كتابة المسرحية - لاچوس أجري
- ١٠ - سوسيولوجية المسرح - جان دوفینو
- ١١ - تاريخ المسرح الحديث - جنفييف سیرروا
- ١٢ - الواقعية النقدية - س . بيتروف
- ١٣ - النقد والأدب الأوربي - بول فان تيفيغيم
- ١٤ - نظرية الأدب - رينيه ويلك
- ١٥ - المسرحية من أبسن إلى البيوت - ريموند ولیمز
- ١٦ - الشاعر في المسرح - رونالد بیکوک
- ١٧ - الحياة في الدراما - أريك بنتلي
- ١٨ - المسرح الحي - المر رايس
- ١٩ - المسرح الأمريكي - ألان . اس . دواتر
- ٢٠ - المأساة والخوف - جون فون زیلسکی

■ ■ ■

## نظرية التلقي

ترجمه وقدم له وعلق عليه

■ د. محمد خير البقاعي ■

Franc Schuerewegen

فرانك شوير فيجن

المركز الوطني للبحث العلمي "بلجيكا"

\* يعالج النص الذي نترجمه اتجاهها نقدياً لم يزل يعاني ، على جهود بعض النقاد ، نقصاً في المصادر والمراجع التي تقدمه جلياً للقارئ العربي ، إنه نظرية الاستقبال أو التلقي الأدبي .

ويمكن لمن يود أن يطمئن لما قلناه أن يراجع المقالة النقدية الجامعية التي خصصها الدكتور عبد الله عبود لهذا الاتجاه ونشرتها مجلة المعرفة السورية في العدد ٢٧٥ كاتون الأول "ديسمبر" ١٩٩٤ (ص ٩٣ - ١٢٤) وعنوانها "النقد العربي الحديث والفكر النقدي العالمي ، نظرية الاستقبال الأدبي" .

ويجد قارئ النقالة فضلاً عن قلة المصادر تخططاً في المصطلح عرض له الدكتور عبود وصححه ، وهذا التخطيط في المصطلح يؤدي إلى سوء فهم ينعكس على الاتجاه الذي نود أن يأخذ دوره في تطوير النقد العربي الحديث .

وإنَّ الدكتور عبود ، وهو دارس اللغة الألمانية المختص بالأدب المقارن، يصدر في حديثه عن نظرية التلقي عن رأس النبع ، لأنَّ هذه النظرية ولدت في رحاب اللغة الألمانية ، لكنَّ ما يلفت النظر كما يقول : (ص ١٢٢) ألم يترجم حتى اليوم أي شيء يتعلق بنظرية الاستقبال عن الألمانية مباشرة ، رغم وجود عشرات بل مئات المختصين في الأدب الألماني القادرين على القيام بذلك ..."

إذا ، لقد تمت ترجمة ما تُرجم عن لغة وسيطة (الأكليزية أو الفرنسية)، وسبب هذا الأمر لبساً مصدره المترجمون إلى هذه اللغة وسيطة ثم إلى العربية، ويضرب الدكتور عبود على ذلك أمثلة موفقة من الكتب المترجمة .

واندس الذي نقدمه اليوم هو انفصل الحادي والعشرون من كتاب "مقدمة للدراسات الأدبية - مناهج النص" الصادر عن دار النشر Duculot في باريس - جيميلو ١٩٨٧ . وهو لمجموعة من المؤلفين (ص ٣٢٣ - ٣٣٩) ومراجع البحث ومصادر (ص ٣٨٢ - ٣٨٣) . وكنا قد ترجمنا قسماً كبيراً من هذا الكتاب الجامع ، ونحن في سبيلنا لترجمة ما بقى منه وسيصدر كاملاً بعون الله.

ورأينا أن تقديم هذه المقالة مكمل لما نشره الدكتور عبود ومؤكداً لما قاله هناك . وقد استندنا من تعليقاته بخصوص المصطلحات والأعلام وعلقاً على النص كلما رأينا أنَّ المقام يقتضي ذلك . وتركنا مصادر البحث ومراجعه باللغة الفرنسية لأنَّ أكثرها لها يزال غير مترجم ، وترجمة العنوان لا تقدم شيئاً عن الكتاب بل إنها يمكن أن تحدث بعض الاضطراب في استخدامه مرة ثانية ... والله من وراء القصد .



## نظرية التلقي<sup>(١)</sup>

### ١ - مقدمة :

كان على "جمالية التلقي" Rezeptionästhetik ، حسب داعيتها الرئيسي هاينز - روبرت ياووس Hans Robert Jauss أن توجد مرحلة جديدة كلّ الجدة، بل ضرورة من الثورة في الدراسات الأدبية . وهذا على أي حال ما تريدهنا أن نبنّاه محاولتان لها أهمية واضحة إذا لم نحكم عليهما إلا بما لقيتهما من اهتمام.

بدأ "ياوس" بعد عام من إعلانه "تغيير النموذج" Paradigmawechsel في علوم الأدب (١٩٦٩) يتحدث عمن يراه محرك مثل هذا التغيير ، أنه صيغة تحليل تحول الانتباه جذرًا من تحليل ثنائية : الكاتب - النص (الذى يؤكّد "ياوس" أننا توقفنا عندها طويلاً) إلى تحليل العلاقة : نص - قارئ (ياوس ١٩٧٠).

ينبغي أن نعترف أنّ (ياوس ١٩٧٨) كسب التحدي الذي أعلنه على نظرية الأدب ، ولسنا هنا في مجال إبداء رأينا في مشروعية أخذه من أعمال توماس . س . كوين T. S. Kuhn الذي لا تتوافق نظريته في النماذج تمام التوافق مع ما أراد "ياوس" أن يشير إليه ، ولا في مجال إبداء رأينا أيضاً في حالة الثوري التي يسبغها المؤلف على نفسه في هذه النصوص المترجمة . لقد صار للنقد الألماني مدرسته كما كان "ياوس" يتمنى ذلك .

(\*) انظر قائمة المصادر والمراجع في نهاية المقال

ونحن سنهم في الصفحات التالية بهذه المدرسة (بالمعنى الواسع لحركة الأفكار) : سنشرح بالتتابع : (١) جمالية التلقي عند "ياوس" ، (٢) نظرية القراءة المسجلة أو "الضمنية" التي أوجدها "فولفغانغ إيزر" Wolfgang Iser ؛ L'école de Constance (٢) الزعيم الآخر لما يُسمى في بعض الأحيان "مدرسة كونستانس" L'école de Constance و (٣) بعض الشروحات التي تناولت نظام "إيزر" . وستنتهي إلى تقديم عمل يلتقي في بعض وجهه مع ما نسميه طلباً للسرعة المقاربة الألمانية :

على الرغم من أن هناك عدداً من الاختلافات التي تميزه منها : ونعني سيميائية القراءة التي طورها "أمبرتو إيكو" Umberto Eco في كتاب (القارئ في الحكاية ١٩٧٩) .

وسننما في خاتمتنا ، المتشككة كما سنرى ، وبمنظور أكثر عمومية عن مفهومي القارئ الضمني وتسجيل القراءة .

## ٦ - التاريخ الأدبي وأفق التوقع (٣)

إن جمالية التلقي هي أولاً محاولة "لتجميد التاريخ الأدبي" الذي وصل حسب "ياوس" إلى طريق مسدودة (٤) كتب يقول : إن "تاريخانية الأدب" ليست متضمنة في علاقة التحام تتحقق بعدياً بين أحداث أدبية ، ولكنها تقوم على التجربة التي يكتسبها القراء من الأعمال أولاً .

ومن هنا يأتي الاهتمام المخصص لحجم التأثير الذي ينتجه عمل ما ، وللمعنى الذي ينسبة له جمهور ما (٥) ويقوم مبدئياً مثل هذا التصور للظاهرة الأدبية على ما يسميه "ياوس" "أفق التوقع" Erwartungshorizont عند الجمهور القارئ ، وهذا مفهوم يحتل مكاناً مهماً في أعمال 'كارل بوبير' Karl Popper (انظر من بين عدة أعمال ، بوبير ١٩٧٢) ، ولكننا نجده من قبل بقلم "هيدغر" Heidegger و 'هوسرل' Husserl و 'غادامير' Gadamer (انظر هولب Holub ١٩٨٤ : ٥٩) ،

ثلاثة من أساتذة الفكر "للمنظرين الألمان". وبذلك، تكون أولى مهام جمالية التلقي قائمة على إعادة بناء أفق التوقع "للجمهور الأول" (ياوس ١٩٧٩ : ٤٩) وللعمل الأدبي، "نظام المراجع الذي تُمكِّن صياغته موضوعياً وحيث ينجلِّي ظهور نص جديد". ويدقق "ياوس" بقوله: إن أفق التوقع الأصيل هذا يتكون من ثلاثة عوامل رئيسية: (١) التجربة القبلية التي يملكها الجمهور عن الجنس الأدبي الذي ينتمي إليه النص الأدبي، (٢) "شكل الأعمال السابقة وموضوعاتها" والتي "يفترض العمل الجديد معرفتها"، أي ما يسميه الآخرون القدرة التناصية، (٣) و "المقابلة بين اللغة الشعرية واللغة العملية، وبين العالم التخييلي والواقعية اليومية".

ينبغي لهذا التعريف الذي فيه ما يكفي من عدم الدقة من وجهة نظر نظرية، كما يشير إلى ذلك "روبيرسي هولب" (ياوس ١٩٨٤ : ٥٩)، أن يسمح للمحلل بقياس "الارتفاع الجمالي" (ياوس ١٩٧٨ : ٥٣) الذي يحصل في حالة الأعمال المهمة بين عالم النص وعالم قراءاته، "المسافة"، حسب مصطلح "ياوس"، "بين أفق التوقع الموجود من قبل والعمل الجديد الذي يمكن أن يؤدي تلقيه إلى تغيير في الأفق (Horizontwandel)". وينبغي من جانب آخر أن يكون من الممكن دراسة "مرحلة من التطور الأدبي بمفصلة آنية" وأن يكون من الممكن "مفصلة التعددية المتغيرة الجنس للأعمال المرتجلة إلى بنسٍ متعدلة ومتضادة ومتسللة" - صيغة تحليل أعطى "ياوس" نفسه برهاناً عليها في دراسته "نعومة المنزل" (١٩٧٨ b).

ومهما تكن وظيفة هذه المهمة الثلاثية المفروضة على تاريخ الأدب فإنها تهمل ما يسقطه نصٌّ مامن قراءاته الخاصة، أي ما نستطيع أن نسميه مع "ميشيل شارل Michel Charles (١٩٧٧)"<sup>(٢)</sup> "بلاغة" التلقي.

ومع أن وجهة النظر المزدوجة هذه موجودة في "تحدي" عام ١٩٧٠ ، فينبغي الاعتراف أن "ياوس" يهتم بالتلقي أكثر من اهتمامه بتاريخ التأثير ، الذي يميل ، بعبارة أخرى ، إلى تفضيل "الكون الأكبر" للتلقي ، في حجمه التاريخي ، على حساب "الكون الأصغر" للآخر (هوليب ١٩٨٤ : ٨٣) . في المقابل ، إن الآخر البرغماتي الحاسم الذي ينتهي إليه العمل نفسه ، العمل الذي يُعصرنه *actualiser الفاعل المتلقى* (والذي هو قابل للغضرنة بالقوة) ، هذا الآخر ، هو في مركز عمل "فولفغانغ إيزر" ، الذي أنشأ ، زيادة على "ياوس" ، "منهجاً حقيقياً للنص" . إذا ، علينا هنا أن نهتم بهذا النهج الآن .

### ٣ - القراءة و فعل الكلام :

في الوقت الذي كان فيه فكر "ياوس" يتحول على الدوام ، إلى درجة صار يبدو فيها أن ما يهتم به اليوم ليس له إلا علاقة واهية ب بداياته في عام ١٩٧٠ ،<sup>(٤)</sup> وإن فكر "إيزر" ليس إلا التطور المتأتي والمتقن بعدد من المبادئ الأساسية إننا نجد في كتاب "فعل القراءة" : (١٩٧٦) ،<sup>(٥)</sup> أن أفكار "إيزر" عمما يسميه بطريقة دالة "فعل القراءة" اكتسبت صياغتها النهائية ، وتقدم لنا نظرية للتلقي تطمح لأن تكون شاملة ومتداشكة في آن معاً .

٢ - ١ - أخذ "إيزر" مفهوم ، أو على الأقل ، مصطلح "القراءة الضمنية" من كتاب "البلاغة والتخييل" (الفاين سبي بووث Wayne C. Booth ١٩٦٣ : ١٣٧) لقد خصص الناقد الأمريكي مكاناً مهماً لما عرض أن نسميه (المؤلف الضمني أو المتضمن implied author) كما يترجمه "جيرار جينيت"<sup>(٦)</sup> ، ولما يمكن أن نعرفه بأنه صورة الكاتب ، المميز من الرواية ، والتي ينبغي أن يكونها القارئ انتلاقاً من النص . أما "إيزر" فإنه يطور ما يشكل التيمة المنطقية لمثل هذا المفهوم .

ويبحث "إيزر" عن القارئ داخل العمل معتبراً بعد "ياوس" أن القارئ هو "نظام المرجع" في النص (١٩٨٥ : ٩٦) ، وداخل ما يسميه "بنية نصية"

لضمنية التلقي " (١٩٨٥ : ٧٠) سلسلة من التوجهات الداخلية أو "شروط التلقي" التي يقدمها النص التخييلي - أو الأدبي (٢) - لمجموعة قرائه الممكّنين. ولكن نعرف جيداً هذا البناء القبلي للقراءة التي يحملها النص منقوشة فيه نفسه ، يلجاً "إيزر" إلى مواجهة بين "خطاب التخييل" (Fiktianale Rede) واللغة الطبيعية " المتعلقة بالفعل" (handlungsbezogene Rede) .

إن النص الأدبي "المحروم من الحالة المرجعية التي تؤمن للفعل اللساني تحققه التام" (١٩٨٥ : ١١٧) يبدو أمام اللغة التي يحاكيها أو يتغافل عليها (أوستن ١٩٧٠ : ٥٥) كأنه خطاب منزوع كلّياً من السياق لنقل على سبيل التقدّر إنه : لم يعد هناك للفعل الأدبي من سياق إلا النص المشترك ، وإلا الفكرة النصية التي ينضوي تحت لوائها ، هذا الفعل وإن كان يزعم أنه مخصوص بقوة تحقّيقية فإن عليه أن يُقدم هو نفسه تعليمات لإعادة بناء وإعادة تشكيل الحالة الأدائية (٣) Situation enonciative .

هذه الظاهرة التي يسمّيها "إيزر" أيضاً نزع الطابع البراغماتي " (١٠٠ : ١٧٦ و Entpragmatisierung ) تتأرجح بين فعل القراءة بوساطة (إعادة الطابع البراغماتي) التي ينفذها القارئ تحت ضغط العمل وتشرح من جهة أخرى الطابع الأيقوني للرسالة الأدبية ، بالمعنى الذي أعطاه "أيكو" (١٩٧٢ : ١٨٥ وما بعدها) لهذا المصطلح : إن العلامة الأدبية بدلاً من أن تشير مباشرة إلى الدال الذي تنقله ، تدمج سلسلة من التعليمات التي ينبغي أن تساعده في إنتاج المضامين المقدمة من جديد (٤) .

٣ - ٢ - وظهر في هذا الأفق مفهوماً " الاستراتيجية " و " المخزون " repertoire ويدّرك "إيزر" أن "أوستن" Austin (١٩٧٠ : ٤٨ وما بعدها و ٥٨ وما بعدها) كان قد عرض ثلاثة أشكال من شروط نجاح أي فعل لغوي : (١) سلسلة من "التواضعات" المشتركة بين المتكلّم والمؤاتي ، (٢) مجموعة من الآداب الأجنبية - ٢٥١

"الإجراءات التي يعترف بها" شريكاً للتواصل الكلمي ، (٣) "استعداد" المشتركين للمشاركة في الفعل اللغوي . (مفهوم يشبه كل الشبه ما كان "غريس" Grice (١٩٧٥) قد سماه "مبدأ التعاون" ) .

وكان "إيزر" يقصد إيجاد معادل أدبي لكل واحد من هذه الشروط . ولنكن كان يبدو أن استعداد القارئ أمام النص الذي يقرأه لا يطرح أي مشكلة ويمكن أن نأخذه كما هو من البراغماتية (٤) اللسانية ، والمقولات (١) أعيد تعريفها باعتبارها 'مخزون' العمل ، وأعيد تعميد المضمون فأصبح (٢) 'استراتيجية' . ويبعد أن "إيزر" يقرب المخزون مما تسميه المصطلحية التقليدية "مضمون" العمل ، أي كل ما هو من خارج - النص ويرجع إلى النص : وجود تناسق ، طبعاً ، ولكنه أيضاً وخصوصاً 'معايير اجتماعية وتاريخية' ، "السياق الاجتماعي الثقافي بأكثر المعاني اتساعاً ومن هنا كان النص نسيجاً" (١٩٨٥ : ١٢٨) .

ويشير "إيزر" إلى أن المخزون المختار عندما يدخل في الكتاب يتعرض له "تحول متماسك" يعدل بوضوح طابعه . ويختسر العنصر المعروف عندما يمتّنَّ "النص مرجعه الأصلي ويصبح لا يدل إلا على التشكّل النصي نفسه .

وبهذا يصبح المؤلف غير مألف باعتباره عنصراً نصياً ، ويجد القارئ نفسه مجبراً على إعادة تقويم مكان عرضه لاقصاء معياري ، ولـ "إعادة تقويم المعروف" (إيزر ١٩٧٦ : ١٣٨) ، الذي يمكن أن تتتنوع أهميته حسب العمل أو الجنس المعروض . وبذلك ، فإن الأدب "التعليمي والمروج لأمر ما" على سبيل المثال ، والذي يعرض أن يؤثر في الواقع المحسوس الذي ينغمّس فيه القارئ ينتمي إلى تنظيم آخر للمخزون ، لنقل إنه ، غير رواية 'أوليس' 'لجويس' . ثم إن الاستراتيجيات تُعدّ بعد ذلك شروط الإدراك الحسي للنص ، وتكون "توجيهات عملية" (١٩٨٥ : ١٧٤) تقدم للقارئ سلسلة من الإمكانيات التأليفية التي ينبغي على فعل القراءة أن يعتمد عليها . ونستطيع كما

يشرح 'إيزر' أن تكون فكرة عن مدى فاعلية الاستراتيجية عندما نفكر بما يحصل عندما نحاول تقليل عمل أدبي أو تلخيصه . إن ما يضيع من النص في تمرير التفليص هذا ، هو بالتحديد ، التنظيم الاستراتيجي للخطاب التخييلي ، والتركيب الوصلي الذي يربط بين عناصر المخزون . ويعتمد 'إيزر' لكي يشرح عمل الاستراتيجيات على مبدأ المنظور " الذي تستخدمه حسب رأيه أي قراءة ( ١٩٨٥ : ١٨٠ ) والذي يحدد الطريقة التي يكتشف فيها القارئ النص في بعده الخطى : يستغل النص التواتر المطرد بين ما يحتل في حقل رؤية القارئ " الواجهة " وما يوجد في "العمق" بين ما يسميه 'إيزر' "موضوع القراءة وما يسميه "الأفق" بدلاً من أن يقدم نفسه ككلية ، وكـ "شكل " يمكن الوصول إليه مباشرة ( ١٩٨٥ : ١٧٥ ) .

وبذلك ، تصبح قطعة من النص موضوعاتية ، أي ، تدخل في حقل نظر القارئ ، وتختفي بقية القطع في خلفية حيث تتتابع مع ذلك التأثير في الوعي القارئ . وتكون الاستراتيجيات وحدة دينامية : إنها توجه القارئ وتقوده عندما يعبر النص . ولانعجم في سياق الأفكار هذا أن يشير 'إيزر' عدة مرات إلى الطابع المجبّر للخطية التصية ، وبناء عليه ، إلى أهمية القوانين الزمنية التي تخضع القراءة لها : إن وجهة نظر المستقبل الذي لا يستطيع أن يدرك فوراً كل جوانب الكتاب تنتقل شيئاً فشيئاً عندما تشكل قطع المنظورات المختلفة الموضوع تارة والأفق تارة أخرى ( ١٩٨٥ : ١٨٣ ) .

٣ - ٣ - وتبعد العلاقة نص - قارئ ما يسميه 'إيزر' ، مع 'إرفنج غوفمان ' Erving Goffman ( ١٩٦٧ ) ، حالة الوجه له وجه التي تميز كل شكل من أشكال التفاعل الاجتماعية : وفضلاً عن أن القارئ يجد نفسه محروماً من التغذية الراجعة ، أي أن آثار الضبط الذاتي تخضع باستمرار غموض المحادثة العادية أو اليومية ، وإن ذلك القارئ الذي يواجه النص هو " بلا إطار مرجعي

مشترك " (إيزر ١٩٨٥ : ٢٩٥) مع ماسيقرأه ، ومن هنا يأتي الطابع "اللامتناسق" للعلاقة بين المستقبل والقص .

ويبدو ، والحالة هذه وهذا غريب ، أن التواصل الأدبي قادر على الاستفادة مما يميزه من نظيره الطبيعي أو العادي : إنَّ "التواصل الأدبي" يجد بالتحديد في هذا النقض المزدوج حافزاً ، ويتبين أنَّ ما فيه من خلل يطلق في الواقع فعل القراءة ويراقبه .

إنَّ "إيزر" ، مستنداً من جانب على المفاهيم التحليلية النفسية لـ "رولان د . لينغ" Roland D. Laing ومن جانب آخر على مفهوم "المكان غير المحدد" الذي أنشأه "رومان إنقاردين" Roman Ingarden (١٩٨٣ : ٢٠٩) وما بعدها)، يصف النص الأدبي على أنه "نظام تأليفي" خُصص في مكان "للشخص المكلف بتحقيق تلك التأليفات" (١٩٨٥ : ٢٩٩) .

حينئذ يميز "إيزر" شكلين من عدم التحديد ، وظيفة كلِّ منها في الحالتين هي وظيفة توجيهية جوهرياً : (١) ما يسميه "الفراغ" Leerstelle ، أو "المكان الفارغ" الذي يأتي ليفتت التماسك النصي ، لكي يترك للقارئ مهمة إقامته من جديد و (٢) "النفي" أو "إمكانات النفي" التي تعطل في النص عناصر المألوفة القادمة من خارج النص . فضلاً عن أنَّ "إيزر" يميز في أنواع الفراغ بين الفراغ باعتباره التقاء سها عنه النص من جانب فيتحدث حينئذ عن "مفصلة فكرية" (١٩٨٥ : ٣١٩) ، يطلبها القارئ ، ومن جانب آخر الفراغ الذي ينتج عن العلاقة بين الموضوع والأفق ، باعتبار أنَّ المكان الفارغ معرف هنا على أنه خلبة محرومة من "الملازمة الموضوعاتية" (١٩٨٥ : ٣٣٦) .

أما "النفي" فإنه يظهر كنتيجة لامساقيه تخضع لها عناصر المخزون في مستوى اندماجها النصي : ينكر النص الأدبي جزئياً المعايير التي يلحقها به أو

يمتصها مصادرأ بهذه الحركة النافية على إعادة تقويم فرضية في الإطار المحسوس لفعل القراءة .

حاول "إيزر" بفضل سلسلة من الأمثلة المأخوذة من عصور مختلفة في تاريخ الأدب ، أن يُظهر فاعليّة نموذجه على نصوص فردية (ليس دون أن يسمح ، كما يبدو ، بوجود هامش من الغموض عندما يتعلق الأمر بمقاييس قابلية نظريته للتطبيق) ، بعد ذلك ، ينتهي فعل القراءة بشرح مفهوم 'السلبية' الذي شكل للكاتب خصوصية جوهرية ، إن لم يكن الخصوصية نفسها ، لكل عمل ادبي .

إنه لأمر غريب ألا تكون السلبية سلبية فقط : إن الفراغ و "النفي" كلّيهما عندما يفعلا و يوجهان التعاون التأويلي للقارئ يوضعان العناصر "المتشكّلة" أو الضمنية للعمل بالنسبة إلى أفق "غير متشكّل" (١٩٨٥ : ٣٨٧) .

وينتاج من ذلك كله أن "النص المتشكّل" هو على وجه من الوجوه مزدوج ، يرافقه ضمنياً نص آخر يفترضه الأول ، ولكنَّ القارئ وحده هو الذي يستطيع إظهاره . في هذا الإزدواج ، يوضع المؤلف نبع التعدد المعنوي الخاص بالأدب . إنَّ ما لا يقوله لنا النص أو ما لا يوضحه يشكل "بنية إبداعية للممكنات" (١٩٨٥ : ٣٩٣) التي تقوم عليها حرية التأويل (حرية محدودة لأنَّها مراقبة ، أو على الأقل مفروضة) عند الفاعل المستقبل .

#### ٤ - في الفراغ (٥)

إنَّ النظرية الأيزرية مهما بدت مغربية ومنتجة وتجمع بين مفاهيم تربُّع من آفاق مختلفة ، ليست مع ذلك خالية من المشكلات . وفي هذه الإطار يأخذ الناقد الأمريكي "ستانلي فيش" Stanley fish (١٩٨١) في مقالة متميزة ، على

"إيزر" الطابع التفسيري لل مقابلة "تحديد / لا تحديد" التي تقوم عليها ظواهرية القراءة المقدمة في كتاب " فعل القراءة" .

إن ما يشكل نقطة الانطلاق عند "إيزر" ، ونعني معطيات الخل في النص التي ينبغي على القارئ أن يتمتعها ويملاها ، ليس هو في الحقيقة عند "فيش" Fish إلا نقطة انتهاء ، ونتيجة لقرار تأويلي للمحل وحده . ليس في الاحادية الجذرية التي نادى بها الناقد الأمريكي نص خالص ، بحالة أسطولوجية : إن العمل في رأي "فيش" هو منتج القارئ : ويبدو بالتالي ، وفي مثل هذه الرواية أن صنفي التحديد واللاتحديد محرومان تماماً من الملاءمة .

٤ - ١ - وجرت في هذا السياق بعض المحاولات لتحديد أدق لحالة الفراغ (الذى رأينا أن تعريفه ، كما لم تفتنا الإشارة إلى ذلك ، غامض كل الغموض )<sup>(١٠)</sup> ويعرض الألماني رولف كلوبيفير Rolf K. Kloepffer لكي نفلت من الصعوبات التي أشار إليها "فيش" ، أن نقوم بوصف محسوس ومن ثم يمكن أن يكون لامحدداً في نص ما ، ويقترح في عمل مهم أن نصنف الفراغ النصي في خمسة أنواع مختلفة :

(١) شكل من اللاتحديد هو على الأرجح اتفاقي ، يفضي إلى مالايشير إليه النص بسبب مaiduاته من نص في الملاءمة (على سبيل المثال ، في بعض الحالات ، لون عيون شخصية ما ) (٢) كل فضاء أو نقطة "نصية" يشعر فيه القارئ لسبب منها كان ببعض الخل . (٣) كل فضاء أو نقطة "نصية" ، حيث فتنا عدداً شيئاً مالكي نُقل مشاركة القارئ<sup>(١١)</sup> . (٤) كل فضاء أو نقطة "نصية" حيث يتغير القارئ بدلالات متناقضة ، وأخيراً (٥) كل فضاء أو "نقطة" "نصية" تدرج في أعلى مرحلة مكتف إلى حد أن القارئ ليس بوسعه أن يبني بخصوصه دلالة تحافظ على المعنى بكل أشكاله (كلوبيفير ١٩٨٢ : ٧٦ - ٧٧) .

إن هذه الطريقة في معالجة الفراغ وطريقته في التسجيل النصي ، والتي هي أكثر دقة ، وعلى الخصوص ، أكثر قابلية للمناورة من التعريف الإيزري ،

تتعلق مع ذلك بعدد من التنظيمات الخاصة وباستخدام مزدوج سنتافي بالإشارة إليه بكل بساطة .

وبذلك يبدو أن النوع (٢) - وهو مايثير عند القارئ في النص شعوراً بالنقص - يجمع بقليل أو بكثير النوعين (١) و (٣) ، وأن الاختلاف بين (٤) و (٥) هو من جانب آخر بعيد عن أن يكون واضحاً . ألا يشكل مايجمعه (٤) نوعاً من طوبيفة من (٥) ؟

٤ - ٢ - نتوقف هنا مليأً لنظهر أن أكثر النقد أهمية هو ماوجهه " كارل هاينز شتير له " Karlheinz sterle ، المساعد المباشر لرئيسية جماعة نظرية التلقي الألمانية ، إلى النموذج الذي قدمه "إيزر" وظهر بالفرنسية تحت عنوان "تلقٌ وتخيل" (شتيرله ١٩٧٩) .

بدأ "شتير له" ، منطلاقاً هو أيضاً من التشابه بين الفعل اللغوي والخطاب التخييلي ، وتعريف مايعرض أن يسميه "التلقي شبه البراغماتي" ، صيغة من القراءة تشبه بقليل أو بكثير (كما تشير إلى ذلك كلمة "شبه") رد الفعل غير المنظرة والطبيعية ، التي يثيرها الفعل التحقيقي في ظروف أداء ، بنقل : إنها طبيعية . وتفضي القراءة هنا إلى "بديل وهي لحفل الممارسة" (١٩٧٩ : ٣٠٢) ، وإن النص التخييلي يمحي لمصلحة خلفية نصية ، ولمصلحة وهم ينتجه المستقبل نفسه بإغراء من النص (١٩٧٩ : ٣٠٠) . وتعني القراءة بهذه الطريقة إنتاج قوالب جاهزة .

يواجه "شتيرله" هذا الشكل من التلقي "الساذج" الذي تقطعه آداب الاستهلاك ، والذي تملأ الفراغات فيه بطريقة غامضة وآلية ، بصيغة للقراءة " جابدة" ، محورة على تخيلية النص نفسه " (١٩٧٩ : ٣٠٢) .

ويُسمى المؤلف هذا النموذج "التلقي ذو المرجعية المزيفة" ، باعتبار أن المرجع هنا "ليس مجرد خارج - نص - ولكنه يظهر في وعي القارئ كمنتج للنص نفسه" .

في مثل هذا المنظور ، الذي يتضمن تقويمًا لكل أشكال التمثيل الأدبي الذاتية التي تظهر في نقد "إيزر" . (ويمكن أن نفترح في هذاخصوص أنه إذا كان "جويس" نموذج فعل القراءة عند "إيزر" ، فإن نموذج "شتيرله" هو "مالارمييه") . يلاحظ "شتيرله" أن هذا الأخير لم يصف عمل الفراغ إلا في مستوى التلقي شبه البراغماتي ، فالفراغ عنده ليس إلا مجرد حافظ ، وآلية إطلاق تختفي كما هي في فعل القراءة . إنه ، والحالة هذه ، حسب "شتيرله" ، وفي تلقٍ ظاهر الصلاحية ومن النوع "ذي المرجعية المزيفة" ، يجد من المناسب أن يستوضح التواصق في النص بدلاً من إكمالها .

"و إذا كنا نعتبر أن النص نفسه نظام ملائمة ، فإنه يتربّ على ذلك أن ما يبقى فيه مفتوحاً أو غير محدد لا ينبغي أن يكون مفهوماً كمحرض أولي لإبداعية القراءة ، ولكن ينبغي أن يكون مفهوماً كتغيير لنظام الملائمة الذي يقدّر القارئ وحده ما يتركه من أثر" (١٩٧٩ : ٣٠٩) . وعلى الرغم من الطابع الخلاقي axialogique الظاهري للتفرغ الثنائي "شبه براغماتي" مرجعية مزيفة " فإنه (التفرغ الثنائي) يظل لا يمكن الاعتماد عليه لأنّه ينشئ نموذجاً مما هو ليس إلا صيغة قراءة محددة بطريقة تاريخية - اجتماعية (إنها بالتحديد صيغة بعض أهل الفكر الغربيين) ، إن أهمية ما قدّمه "شتيرله" للفراغ غير قابل للمناقشة . إنه يخطو مع "كروبفير" Kloepffer خطوة نحو تعريف مناسب عندما يؤكد الحاجة الضرورية إلى تلقٍ يتهماً ما يكتمه النص .

#### ٥ - القارئ في الحكاية (٦)

يمكن أن نأخذ بشكل أكثر عمومية على "إيزر" أنه أراد أن يعلق السيميائية ، بالمعنى العريض لنظرية العلامات ، على التأويلية (التي سنعرفها ، على منوال "غادamer" Gadamer (١٩٨٢) على أنها "فن الفهم" ) ، ومن هنا ينشأ هذا النوع من المسوخ التنظيري الذي هو أيضاً في فعل القراءة ، تجميع متقد لسلسلة من المقاربات التي لا تبدو على الدوام متوافقة ، ومن هنا ينشأ على الخصوص الخلط الذي لا يمكن تجنبه بين ما ينتمي للنص وما ينتمي لمجموع "تحقيقاته" .

ولكن محدث في عام ١٩٧٩ هو أن "أمبرتوايرو" أنشأ نموذجاً سيميائياً خالصاً للقراءة ، وهو عمل ينصبُ ، كما حدد ذلك المؤلف نفسه ، على "الظاهرة السردية التي يعبر عنها كليماً على أن القارئ المتواطئ قد فسرها " (١٩٨٥ : ٩).

ويمكن أن نتساءل لنعرف في أي نطاق يمكن لمثل هذا المشروع أن يدحض الاعتراضات التي وجهت إلى "إيزر" وأن يتتجنب ما يبدو أنه صعوبة ملزمة للمخطط الظواهراتي (كما يتصوره الناقد الألماني) . لنلاحظ أن "ايرو" نفسه يبدأ بلفت الانتباه إلى العلاقة بين ما يقوم به ونوع التحليل الذي يمارسه الباحثون الألمان : يكتب في مقدمة الطبعة الفرنسية لكتابه "كما علمت مؤخراً فإنني "أعمل في براغماتية النص دون أن أعلم ، على الأقل ما يسميه الآخرون اليوم براغماتية النص أو جمالية التلقى" (١٩٨٥ : ٧) . وإنه لمن الخطأ بالطبع أن ننكر الاختلافات التي تفصل جمالية التلقى عن سيميائية القراءة المساهمة ، يبقى أنه يهتم أيضاً بظاهر النص في أبعاده الخطى (وهذا ما يشكل عند "ايرو" طريقة للاعتراض على "التشومسكيين" أو "الغريماسيين" ) ، ثم إن السيميائي يجد نفسه في بعض الأحيان عندما يوضع الطابع غير المحدد وغير

المنتهي للنص السردي ، قريباً كل القرب مما يفعته "ياوس" و "أيزر" على الخصوص .

وهكذا ، فإن "إيكو" ، شأنه شأن مؤلف كتاب " فعل القراءة " ، ولكن دون أن يستخدم مصطلحاته نفسها ، يبدو مهتماً بالآية عمل الفراغ : فهو يرى أن "النص" آلة كسلولة تتطلب من القارئ عملاً تعاونياً حيثاً لملء الفضاءات التي لم يصرّح بها أو التي صرّح من قبل أنها بقيت فارغة ' ( ١٩٨٥ : ٢٩ ) .

ويجد المؤلف نفسه من جهة أخرى ، ودائماً ، على غرار "أيزر" ، مجبراً على إيجاد قارئ ضماني أو متواطئ يُعرف بأنه مرافعة نصية - ما يسمى هنا "القارئ النموذجي " . باعتبار أن "النص منتوج ينبغي أن يكون المصير التفسيري قسماً من آلية التوليدية الخاصة" ( ١٩٨٥ : ٦٩ - ٧٠ ) ، وينبغي أن يتكون مؤلفه "بقارئ" - نموذجي قادر على المشاركة في العصريّة النصية بالطريقة التي يظنه المؤلف قادراً عليها وقدر أيضاً على التصرف تفسيرياً كما تصرف هو توليدياً ' ( ١٩٨٥ : ٧١ ) .

وتظهر هنا أيضاً نظرية أفعال اللغة كمرجع إجباري : ويخلص "إيكو" إلى أن القارئ النموذجي ينبغي أن يكون متصوراً في النهاية كـ "مجموع من شروط النجاح أو السعادة ( felicity conditions ) ، المكتوبة نصياً ، والتي ينبغي أن تتحقق لكي يكون نصاً مامغصتنا تماماً بمحتواه الاحتمالي " ( ١٩٨٥ : ٨٠ ) .

وانطلاقاً من هذه القاعدة المزدوجة ، ومما يبدو أنه المصادرتان النظريتان للقارئ في الحكاية (النص كـ "آلة ضاغطة" والقارئ النموذج ) سيحاول "إيكو" أن يحلل التحرك التعاوني الذي يتطلبه النص ، انطلاقاً من المغامرة التفسيرية التي تضعها لنفسها كل قراءة .

واستخدم في هذا المشروع ثلاثة مفاهيم مهمة ("الموسوعة" و "المدار" و "العالم الممكن " ) ، يحسن التعليق عليها بإيجاز .

٥ - ١ - إن نشاط القارئ عند "إيكو" هو في المقام الأول من نمط "استدلالي" (١٩٨٥ : ٢١)؛ القراءة تعني الاستنباط، والتكهن والاستنتاج من نص ماسياقاً ممكناً ينبغي على ماتبقى من القراءة؛ إما أن يؤكد ، وإما أن يصححه . ويستخدم القارئ في عمله التكهنوي ما يسميه "إيكو" "المدخل" أو "الموسوعة" (١٩٨٥ : ١٥)، والمقصود ، إن أردنا التوضيح ، ضرب من ترسانة للآراء ، لذاكرة جماعية يصادر عليها التحليل ، وتوجد مخزنة فيها مختلف أنواع "يقال" و"يُعرف" التي تشيع في بعض الظروف الاجتماعية - الثقافية .

'يواجه القارئ وهو يحاول عصرينة البنى الخطابية المظهر الخطى بنظام القواعد الذي تقدمه اللغة التي كتب النص بها والقدرة الموسوعية التي تحيل إليها تقليدياً تلك اللغة نفسها" (١٩٨٥ : ٩٩) ونستطيع معديين استخدام أحد مفاهيم "إيزر" أن نحدد الموسوعة بأنها المخزون الضمني الذي يفترضه النص قبلياً والذي يُعصرنه القارئ .

٥ - ٢ - أما 'المدار Topic' . وهو مصطلح مستعار من اللسانيات ، فهو عند "إيكو" أداة ما ورائية نصية ترسيمية افتراضية " أو فرضية تعاونية يتبعها القارئ ويعتمد عليها وهو يُعصرن النص حسب مجررات الخطية. يكتب "إيكو" أن "المدار" لا يُستخدم فقط للسيطرة على السيميوزة Semiosis (٩) بتخفيضها : وإنما يُستخدم أيضاً لتوجيهه مسار العصرينة (١٩٨٥ : ١١٥) وتشتمل القراءة على بناء متتابع لسلسلة من المدارات المختلفة التي تتغير كلما انتشر ما يسميه "إيكو" "الموقع الكبير" للنص - كلما تحققت أو انتقضت التكهنات التي صاغها القارئ المتواطئ .

لنلاحظ أن المدار ، أداة براغماتية ، يتميز في الوقت نفسه عن 'الموضوع' الإيزري و 'التشاكل' الغريماسي اللذين يتكونان حسراً من ظواهر سيميائية .

٥ - ٣ - إن 'مفهوم العالم الممكن' كما يشرح لنا كتاب 'القارئ في الحكاية' ، لا يمكن الاستغناء عنه في حديثنا عن توقعات القارئ (١٩٨٥ : ١٦٠) وتتبغي الإشارة إلى أن 'العالم الممكن' كما يفهمه 'إيكو' يختلف تماماً عن سميته في المنطق الموجّه : ففي حين أن المقصود عند المنطقين هو مفهوم فارغ ومجرد وغير متميّز ، فإنَّ العالم الممكن المقصود هنا هو مفهوم ممتنع ، 'مفروش' ، حسب عبارة المؤلف نفسه ، بالأشخاص والممتلكات (١٩٨٥ : ١٦١) ويعمل المفهوم بحالته هذه على ثلاثة مستويات مختلفة : (١) أداة لا يمكن القارئ المتمكن أن يستغني عنها ، وهو (٢) مسجل في النص نفسه الذي (٣) يحتوي السلوك 'الناري' للشخصيات ويوجهه (١٩٨٥ : ١٦٠) .

لندقق فنقول إنَّ القارئ المتعاون ، وهو يقرأ ، يفترض به أنَّ يعني سلسلة من العالم الممكنة (يمكناً هنا أن ننشئ توازيًّا مع أفق التوقعات عند 'ياوس') المتعلقة بالمكان السردي الذي يُظهره النص على أنه مسار خطى . ويظهر أن شبكة العلاقات الأضطلاعية داخل الحكاية أو 'القصة' (لكي نتحدث بمصطلح 'جينيت' ١٩٧٢ : ٧٢) ، يحكمها النظام نفسه ، بمعنى أن الشخصية تتصور هي نفسها مجرّى الأحداث التي تنغمس فيها . وبعبارات أخرى أيضاً : إنَّ القارئ يتخيل عالماً يفترض به أن يتصل بعالم القص الذي تخيل فيه الشخصية بدورها عالماً يفترض أن يتصل بالرغبات المختلفة ، الأمنيات ، التوقعات ، انتخ التي تحرّض مختلف الشخصيات القصية على التصرف . ويقيّم 'إيكو' لكي يشرح التفاعل بين هذه المستويات الثلاثة ، آلية تعقيد واضحة التصنّع تلخصها بخطوط عريضة الأصناف الأربع التالية : (١)  $W_n$  يدل على العالم الممكن الذي يؤكد مؤلف في قصه (٢)  $W_u S_1$  يمثل الفقرة ١ من  $N$  ،

(٢)  $W_{nc}$  : العالم الممكن الذي تخيله شخصية C ، (٣)  $WR$  : العالم الممكن الذي يتصوره قارئ متواطئ وفي النهاية (٤)  $W_{rc}$  : العالم الممكن الذي ينسبه القارئ R لمعتقدات الشخصية C<sup>(١٢)</sup> .

٥ - ٤ - يبدو أن هذا النموذج الذي يتميز بأنه يمكن أن يطبق بسهولة ويستفيد من نسبة من المردودية تتفوق على النموذج الذي يقدمه النظام الإيزري . وفضلاً عن ذلك ، وفي إطار أن "إيكو" يكتفي بمعايير سيميائية خالصة (ولكي تكون أكثر صحة ، سيميائية ، براغماتية ) ، يبدو أن المفاهيم المتنوعة التي يقدمها تحفظ بحدود صارمة بين المُخلل والمُحلل ، وبين التجربى والمنهجى . وينبغي مع ذلك أن نتساءل إن كانت هذه هي الحالة حقاً . واستطعنا في هذا المجال أن نشد الانتباه إلى "الصعوبة الموجودة في الاحفاظ بالقارئ النموذجي وبالقارئ التجربى كلاً على حدة ، لأن هذين القارئين لهما ميزة لأن يتبع أحدهما الآخر مذكرة أحدهما بالآخر ، وفي بعض الأحيان يتطابق أحدهما مع الآخر ( فيولي ١٩٨٢ : ٧ ) .

وإن لم يكن القارئ النموذجي إلا بناءً نصياً ، فلن يكون باستطاعتنا أن نعرف كنهه باعتباره آلة لإنتاج التفسيرات إلا عبر طريق التجربة . لكن نصف النموذج ، ينبغي أن نمر عبر القارئ ، القارئ الحقيقي .

ويبدو في النهاية أن "إيكو" يعي هذه المشكلة عندما نراه في تحليلاته يصطدم بـ "الحد الضئيل" الذي يفصل التواطؤ التفسيري عن التأويل " (١٩٨٥ : ٢٣٦ ) ، أو بالحدود "الضئيلة" ، مرة أخرى ، بين ما يسميه "التفسير النقدي" و "التواطؤ التفسيري" ( ١٩٨٥ : ٢٤٣ ) .

ويمكن أن نقول في سياق الأفكار هذا : إن الصعوبة التي يعاني منها البناء النظري المقدم في كتاب "القارئ في الحكاية" تتعلق في الحقيقة بالتمييز

بين : الاستخدام " و " التفسير " الذي يفرض على المؤلف إقامته في مرات متعددة . إن استخدام النص حسب السيميائي هو ممارسة العنف على ذلك النص ، ومثال ذلك أن نقرأ رواية " المحاكمة " لـ " كافكا " كرواية بوليسية . في حين أن " إيكو " يفهم من " التفسير " " العصرنة السيميائية لكل ما يريد النص قوله عبر تعاون قارئه النموذجي ، باعتبار أن هذا النص استراتيجية ' ( ١٩٨٥ : ٢٣٧ ) .

يبدو أن الاختلاف بين هذين المصطلحين هو بقليل أو كثير يعادل الاختلاف الذي يفصل الـ " شبه براغماتي " عن " المرجعي الكاذب " في نظام " شتير له " .

ينبغي أن نواجه مقوله القراءة كما نريد بمقوله القراءة كما يريد النص .

إن تعريف " إيكو " ، والحالة هذه ، وفي الوقت الذي يبدو فيه أن التمييز بين القراءة المتتبعة والقراءة التي هي أقل تنبهاً قابل لأن يدافع عنه تماماً يطرح مشكلة بسبب الانتباه الغريب الذي يوليه ذلك التعريف للاستراتيجيات النصية ( ' ... كل ما يريد النص قوله ... ' ) . ومع ذلك فإن هذا جدير باللحظة ، لاسيما أننا نستطيع أن نقرأ في كتابه أن المؤلف وليس النص هو المسؤول عن تسجيل القارئ النموذجي ( ١٩٨٥ : ٧٠ ) . وهل يمكن القول حينئذ ، وفي سياق التفسير كما يتصوره " إيكو " ، إن النص هو مجرد قناع للمؤلف وبالتالي فإن القارئ النموذجي هو حجة الناقد ؟ هذا ما يبديه هذه الفقرة من مقدمة الطبعة الفرنسية توحى به :

يُقر إيكو وهو يلخص نظامه " إنني في الحقيقة بحاجة لقارئ يكون قد مَرَّ بتجارب القراءة نفسها التي مزرت بها أنا أو تقربياً ( ١٩٨٥ : ١١ ) . أي قيمة منحها لهذه الدلائل ؟ هل يكون القارئ النموذجي هو ' إيكو ' نفسه ؟ هل أنا ، القارئ أقرأ بالضرورة على طريقة " إيكو " ؟ وأسئلة أخرى كثيرة يتركها " القارئ في الحكایة " بلا أجوبة .

وبالإله لمن المسموح به دون أن نغفل المسألة هنا ، أن نفهم السهولة التي ينتقل بها "إيكو" من القارئ النموذجي إلى نفسه وبالعكس .

وإذا كان الناقد هو في الحقيقة القارئ (فنتقل لكي تتبع "النموذج") إن القارئ هو الذي يحترم المعنى النظري ، وإن هذا الدفاع الظاهر عن تعددية النص وإشهارها يذكر بأن لا يكون شيئاً آخر إلا انعودة إلى ترتيب أكثر قدماً للأشياء . ويمكن في الحقيقة أن يكون المقصود تقبيعاً لما يسميه إيريك دونالد هيرش "المعنى" أو المعنى المراد ، ملحاً على الضرر بـ "المعنى" أو المعنى المنتج ( وإن "إيكو" بلاشك أقرب إلى "هيرش" مما لا يبود هو نفسه "إيكو" الاعتراف به ) ، (هيرش ١٩٧٦ : ٢ - ٣) .

#### ٦ - القارئ : تخيل

يمكن على الخصوص أن نجد غريباً ، ونحن ننتموضع في أفق مختلف كل الاختلاف عن الأفق الذي ينتمس فيه "أيزر" ، أن "إيكو" يصطدم تماماً بالصعوبات نفسها التي يصطدم بها زميله الألماني .

إن السينمانية والظواهراتية تنتهي في الحقيقة إلى المشكلة نفسها : يحدث كل شيء كما لو أن المنظر الذي يود التفكير في القراءة ، مهما كان الحقل النظري الذي ينضوي تحت لوائه ، محكوم عليه أن يخلط على الدوام القارئ الذي هو ، أو الذي كاتبه ، بالقارئ الذي يقول إنه يوضحه .

كيف نشرح ؟ إن المشكلة التي نراها تبرز هنا هي مشكلة المسافة بين النظرية وموضوعها . كان "لاكان" يقول : ليس هناك لغة واصفة أو كما أعاد صياغة ذلك "رولان بارت" : "لا أستطيع أن أكون أبداً خارج اللغة ، وأنظر إليها على أنها درينة ، وفي اللغة وأنظر إليها على أنها سلاح" (١٩٧٨ : ٣٦) .

يبدو لنا ، والحاله هذه ، أن ماتستطيع قوله عن العلاقة بين اللغة واللغة الواسقة ، وبين النص والنقد ، يصلح من باب أولى للاستقبال : ليس هناك شرح عن عملية القراءة لاينتب هونفسه إلى القراءة ، إن من ينظر للقراءة ، وهو يريد أن يعرض صبغ التلقى للأخر ، لمن يقرأ - بالنسبة إلى من يفكر - ، هو أمام نفسه وأمام ما يكون باعتباره قارئا ، نوع من الموقع الجاتبى .

هذا ، كما يبدو لنا ، مايمكن أن يسوغ الانتقادات «الموجهة إلى مؤلف كتاب ' فعل القراءة ' ، وهذا أيضا مايسيرح تردد مؤلف كتاب "القارئ في الحكاية". وإنه لمن المفيد في هذا السياق أن ندقق في الملاحظات التي يخصتها "جونتان كولر" Jonathan culler في كتاب حديث ( ١٩٨٣ : ٧٦ ) ومابعدها) لمشكلة المسافة في دراسات التلقى تحديداً .

إن مايحاول (إيزر ' و 'فيش' وحتى 'إيكو' أن ينظمه هي نظرية ، يؤكد "كولر" أنها ليست في الحقيقة إلا تاريخاً للقراءة ( a story of reading ) ، قصة مغامرات هي في بعض الأحيان غير مألوفة ، ولفاعل متلقٍ أقتمه التحليل ، (ويبدو أن "ياوس" ينجو من الانتقادات باعتبار أن منهجه ليس في الواقع مقاربة نصية ) .

إن محلى التلقى وهم يستندون في تأملاتهم النظرية على الثانية نص - قارئ يخضعون في واقع الأمر لمجبرات سردية - في حين أن "كولر" يظن أن كل نظرية تستحق هذا الأسم . ينبغي عليها أن تضع حدوداً للتمييز بين الحدث وتفسيره ، وبين سهم النص وإسهام القارئ .

هل يعني القول أننا ننتهي إلى ضرب من الإلراج ، أن النظرية في مقابل القراءة مرصودة للتفكير ؟ ليست القضية في الواقع ، حسب "كولر" بلامخرج

دائماً . هناك حلٌ ممكن "تبناه فيش" يمكن في المكوث في الوحدة ، وفي غض النظر في أثناء المناقشة عن المسؤولية فيما يخص إبداع المعنى ، سواء أكان القارئ أم النص .

ونستطيع أيضاً ، وهذا توضيح أكثر لطفاً وهو بلاشك أكثر صلاحية ، أن ننكر تجانس القراءة ونظهر بجلاء التصدعات والثغرات التي توجدها في ذهن القارئ : إن هذا الأخير كما لاحظ ذلك جيداً "جان بول سارتر" <sup>(١٢)</sup> يتربد بين ماحدث وبين مايتحقق أن يحدث ، وبين مآراد هو أو آخرون تعريفه على أنه "نموذج" القراءة أو "ضمنيها" ، وبين مايفلت من هذه المحاولات .

أما "كولر" فإنه يوضح هذه الظاهرة ، وهذه الازدواجية التي تسم التلقى ، في الإطار النظري "اللتفكيكية" الأمريكية ، حيث نحرص على الإشارة ، وفي شيء من الحق من جانب آخر ، إلى مقاومة النص الأدبي فعل حل الرموز هذا .

وإذا لم يكن هناك أبداً إمكانية للوصول إلى مضمون النص فإننا نفهم أن القراءة لن تكون واحدة وغير قابلة للتقسيم .

نريد فيما يخصنا الدفاع عن شكل آخر من أشكال الشك . ينبغي أن نتساءل مراعاة للوحدة المفترضة التي يعيشها المؤلف (الذي لا يأخذ قلمه إلا لأن مؤاته ليس هنا ، في الفضاء المحسوس حيث نكتب) ، نتساءل ، فيما إذا كان من الممكن العثور على آثار أخرى في النص أعداً آثار قارئ متخيل أو مخيّل ، وبعبارة أخرى ، فيما إذا كان من الممكن العثور على هذا أو تلك من القراء

الذين يدعهم المؤلف استجابة لحاجات الكتابة وحدها (لأنكتب لأحد) ، والذين لا يتوافقون في نهاية الأمر أبداً مع الفاعل الذي يأتي ليأخذ دوره خارج النص .

هل نستطيع أن نؤكد أن "جمهور الكتاب" ، "هو على الدوام تخيل" (أونغ ONG : ١٩٧٥) : إنَّ الجمهور الذي يفترضه المؤلف لنفسه ، هو على الدوام تخيل - مما يدعو إلى القول إنَّ كلَّ قارئ في النص سواء أكان ضمنياً أم متواطئاً أم نموذجياً محكوم عليه أنْ يخطئ الواقع ، وأنْ يفوته منْ يريد المؤلف أن يجمعه به .

ليس من المستبعد ، والحالَةُ هذه ، (بل إنَّ ذلك محتمل كلَّ الاحتمال) ، أن القراءة ت العمل في الحقيقة كـ "لا علم" الكتابة ، وكمثل ماتجهله الكتابة لضرورة بنوية . إنَّ قبول مثل هذه الفكرة (وهذا ماتميل كلَّ الميل إلى فعله) يقتضي ، ضمن أشياء أخرى ، أنه لا يوجد خارج النص الذي يجسم وجود مثل تلك الفكرة ، إلا الآخرون - القراء " (كوفمان ١٩٨١ : ١٧٩) ، أي المتخصصون أو المتطلدون ، ويظل هذا الأمر بالطبع بحاجة إلى أن يبرهن عليه .



### حواشِي المترجم :

- (١) نذكر في هذا إنجاز كتاب "ياوس" ، من أجل جمالية للتلقي الصادر في باريس مطبوعات غاليمار ، ١٩٧٨ . (لم يترجم إلى العربية) .

H . R . Jauss " Pour Une Esthetique de La reception " Paris " Ed . Galimard " ١٩٧٨

وقد كتب يالوس " عام ١٩٦٩ مقالة عنوانها " التغير في خواص الدراسات الأدبية " حدد فيها مناهج التاريخ الأدبي . وافتراض أن بدايات " الشورة " في الأدب المعاصر في متناول اليد . مستعيناً بمقاييس " النماذج " و " الشورة العلمية " من عمل لـ " توماس من كوبن ... " انظر " نظرية الاستقبال ، مقدمة نقدية " لـ " روبيرت سي هول (العنوان) هولب " ، ترجمة رعد عبد الجليل جواد ، دار الحوار ، اللاذقية ١٩٩٢ . ورأيت لهذا الكتاب ترجمة أخرى أخري أنتجهها د . عز الدين اسماعيل وطبعت في المملكة العربية السعودية .

(٢) مدرسة كونستانتس : نسبة إلى مدينة " كونستانتس " التي تقع في جنوب ألمانيا على بحيرة (بودنزي) . ونشأت هذه المدرسة في أواخر السبعينيات كردة فعل على مدارس ثلاث كانت مسؤولة في الدراسات النقدية الألمانية في ذلك الوقت : وهي مدرسة التفسير الضمني ، والمدرسة الماركسية ومدرسة فرانكفورت و " فولفغانغ إيزر " . وأهم أعلامها إثنان " هانس - روبيرت يالوس " و " فولفغانغ إيزر " . وأهم ماجاءت به هو التركيز على دور التلقي وتوسيع مفهوم التلقي ليخرج من المفهوم السيكلولوجي (أنجلو - أميركي) ويقوم على مفهوم التجربة الجمالية بأبعادها الثلاثة : البعد الاستقبالي ، البعد التطهيري ، والبعد التواصلي .

وأهم كتاب " إيزر " هو كتاب : فعل القراءة . نظرية التأثير الجمالي ، بروكسل ، ماراداغا ، ١٩٨٥ (فلسفة ولغة) . (ترجم مقدمته الدكتور متذر عياشي ) ولم يترجم الكتاب .

Iser (W) " L' acte de lecture . Theorie de L' effet esthetique . Bruxelles " Mardage " ١٩٨٥ (Philosophie et Langage) .

(٣) ترجم إلى الفرنسية *Horizon d'attente* ، ثم جاء المترجم العربي وترجمه "افق الانتظار" وكلاهما قد جانب الصواب والترجمة الصحيحة كما وضح ذلك د. عبد عبود في مقاله المذكور في مقدمة المترجم (ص ١١٠) "افق التوقع" ورأينا باحثين آخرين يرجحان المصطلح بد "افق الانتظار" ، انظر د. حسن سحلول "مشكلة القراءة والتأويل في النص الأدبي" ، مجلة المعرفة السورية ، العدد ٣٨٤ ، أيلول ١٩٩٥ ، ص ١٩٠ . وانظر د. منذر عياشي تر. نظريات التلقى ، جان لوبي دوفاس ، مجلة البيان الكويتية ، العدد ٣٠١ - ٣٠٢ ، حزيران ١٩٩٥ (ص ٨٥) "ملف العدد ، التلقى والخطاب" .

ويمكنا أن نضيف إلى ما ذكره الدكتور عبود من مصادر عربية تحدثت عن التلقى مقالة بعنوان "نزلة المتكلمي في نظرية اجر جانى النقدية" *حاتم الصقر* ، مجلة المورد العراقية، الجلد ١٩٩٠/٢ ، ص ١١١ - ١١٨ .

ومقالة لرشيد بنحدو "قراءة في القراءة" *مجلة الفكر العربي المعاصر* - باريس - العدد ٤٩ - ١٩٨٨ . النقد والمصطلح النقدي : عدد خاص .

ومقالة لمشكري المبخوت "المطلب الضمني في التراث النبوي" ، مجلة الحياة الثقافية تونس ، العدد ٤٨ ، ١٩٨٩ . وكتاب : "المعنى الأدبي من الظاهرة إلى التفكيرية" ولهم راي ، ترجمة يونييل يوسف عزيز ، ط. دار المأمون ، بغداد ، ١٩٨٧ .

(٤) ترجم فيقال "التدليلية" ولضالنا تعريتها "البراغماتية" وهي منهج لساني حديث من مصادره بالعربية كتاب أوستين "نظرية المعال الكلام العامة، كيف نجز الأشياء بالكلام" ترجمة عبد القادر قينيني نشر إفريقيا الشرق ١٩٩١ .

وترجم د. حسن سحلول في مقالته المشار إليها في الحاشية (٣) عنوان الكتاب "كيف تصنع أشياء بالكلمات" . انظر ص (١٧٦) .

(٥) انظر كتاب "هولب" المذكور في الحاشية (٢) ص ١١١ ، وما بعدها بخصوص "الفواع" *Leerstelle* و "التفى" اللذين يعدهما "إيزر" وسائلين حيوتين يستند إليهما

الاتصال (...) ويكونان نوعاً من الرابطة تبتعد عن النص ولكنها غير متماثلة معه (...).

(٦) كتاب لأمير تو إيكو عنوانه :

"Lector in fabula ou La cooperation interpretative dans Les textes narratifs" Paris Grasset ١٩٨٥.

وقد ترجم العنوان الدكتور حسن سحول في مقالته التي سبق ذكرها ص (١٧٨) "قراءة في قصص الحيوان" وترجمه د. منذر عياشي في مقالته التي سبق ذكرها ص (٨٣) "قراءة الأسطورة" والصواب "القارئ في الحكاية" لأن في الترجيحين السابقتين خلطًا بين Lecture = قراءة و Lecteure = القارئ. وترجم من الكتاب مقال بعنوان "القارئ الموزجي" ترجمة أحمد بو حسن في كتاب (طرائق تحليل السرد الأدبي، دراسات) المغرب - الرباط ١٩٩٢. وهو الفصل الثالث من الكتاب، ص (١٥٧ - ١٧٥).

(٧) Semiosis = السيميوزة تعريب وترجمتها أحمد بو حسن في مقالته المشار إليها في الخاتمة السابقة : عمل الإشارة . وهي في كتاب "مدخل إلى السيميوطيقا" ، مقالات مترجمة ودراسات بإشراف ميزا قاسم ونصر حامد أبو زيد ، دار الياس العصرية ، القاهرة ١٩٨٦ ، "سيميوطيقا الشعر : دلالة الفصيدة" ، ص ٢١٧ "السمقطة" ، وانظر ص (٢٨).

وقد عرفها (غريماس و كورتي) \* في معجمهما "A. J. Greimas et al. Courtes" et "dictionnaire raisonné de La théorie du Langage Hachette" Semiotique ١٩٧٩. Tome I. p. ٣٣٩.

فقالا : "السيميوزة هي عملية تتبع علامات ، وهي تنشئ علاقة افتراض متبادلة بين شكل العبارة ، وبين شكل اخخرى (حسب مصطلح هيلميسليف) أو بين الدال

والمدلول (حسب مصطلح سوسور) : وإن كل فعل لغوي يفترض في هذه الحالة سيميوزة - وهذا المصطلح مرادف لمصطلح الوظيفة السيميائية .

ويمكن أن نقصد بالسيميوزة أيضاً المقوله السيميائية Semique التي يكوّنها مصطلحاً شكل العبارة وشكل المحتوى (الدلال والمدلول) .

(٨) المصطلح مأخوذ عن د. المسدي في قاموس المسانيات ص (١٧٨).

وعرفه (غريماس وكورتي) في معجمهما ، المجلد الأول ص (٣٩٧) ، فقلا :

"إنأخذنا بعين الاعتبار برئاجها سردياً مفترضاً ، معرفاً باعتباره تحولاً يتموضع بين حاليتين سردتين مستقرتين ، فيمكننا أن نعتبر أن الفضاء المداري هو المكان حيث يتجلّى ذلك التحول تركيبياً ... " .

■■■

(\*) هذه المحواشي مشار إلى أماكنها في النص بالأرقام العربية (...، ١.....، ٢) .

- انظر توماس س. كوهن ، بنية الثورة العلمية ، مطبوعات جامعة شيكاغو ، ١٩٧٠ ، الطبعة الثانية ، مراجعة .

- إن ياروس متأثر هنا بـ "جالية السلبية" (إن الصالح هو ما يذهب عكس اتجاه الأفكار الموروثة) التي صادرها من المطبوعات السابقة انظر ياروس ١٩٧٧ .

- انظر توماس س. كوهن ، بنية الثورة العلمية ، مطبوعات جامعة شيكاغو ، ١٩٧٠ ، الطبعة الثانية ، مراجعة .

- إن ياروس متأثر هنا بـ "جالية السلبية" (إن الصالح هو ما يذهب عكس اتجاه الأفكار الموروثة) التي صادرها من المطبوعات السابقة انظر ياروس ١٩٧٧ .

- إن كتاب م. شارل ، الذي يهتم بقضايا القراءة في عصر لم يكن هناك أحد في فرنسا قد سمع بجمالية التلقي ، لا يقدم مع ذلك نظرية حقيقة للتلقي . بل إن مأهله سلسلة من التحليلات الموجلة في البيان نرى فيها بروز الخطوط الرئيسية لـ "نظرية فعالية الخطاب" (ص ١٠) التي لم تُصنَع بعد صياغة حقيقة . وهذا فإنما لا يذكره إلا في الخاتمة (ولا يتضمن هذا أي حكم قيمي) .

- يشهد بذلك ياروس (١٩٧٧) الذي يهتم بقضايا "اللذة الجمالية" فضلاً عن أنه يشكل نقداً ذاتياً قاسياً .

- ترجم الكتاب إلى الفرنسيّة ، وترجمة E . Sznycer (إيزر ١٩٨٥) ولكن للأسف هناك في الترجمة بعض الضعف ، لهذا فإننا نترجم بأنفسنا عن الألمانية مباشرة عند الحاجة إلى ذلك (إيزر ١٩٧٦).
- يكتب جيرار جينيت "إن الصفة "ضمني" ، "تساهم في تقسيمة وأنتمة ماليس هو في الانكليزية إلا اسم فاعل " (١٩٨٣ : ٩٥).
- يستخدم إيزر الصفتين بالتبديل .
- على الرغم من أنه لم يقل بوضوح في فعل القراءة فإن مثل هذا التصور يقتضي عودة إلى مفهوم المؤلف باعتباره متبعاً للدلالة و كفيلها انظر مايقوله W. D. Wilson (د. ف. ويلسون) .
- للمقارنة بمفهوم الأيقونة الذي نجده عند هالين Halyn فيما مضى ، الفصل (٤).
- في مقابلة استطعنا اجراءها مع ياؤوس في جامعة أوفيرس (١٩٨٣) اقترح ياؤوس ، وهو يشرح نظرية زميله ، أن الفراغ مفهوم "مطاطي" لا يُعرف إلا في الإطار المحسوس لتحليل ما ....
- يمكن أن نقيم علاقة هنا مع ما يسميه جينيت في "خطاب السرد" "القول المراغ" "اختزال جانبي" في الفصل (١٩٧٢ : ٩٣).
- تخيل الأحرف في التعقيد إلى كلمات انكليزية عالم World ، قارئ Reader ، طبع character ، قضيّي Narrative .
- يكتب سارتر في كتابه : ما الأدب ؟ بخصوص القارئ ، ينبغي فعل كل شيء كان قد فعل من قبل " (١٩٤٨ : ٥٨).
- ١ - انظر توماس م. كوهن ، بنية الثورة العلمية ، مطبوعات جامعة شيكاغو ، ١٩٧٠ الطبعة الثانية ، مراجعة .
- ٢ - يشهد بذلك ياؤوس (١٩٧٧) الذي يهتم بقضايا "اللذة الجمالية" لضلاًّ عن أنه يشكل نقداً ذاتياً قاسياً .

# Bibliographie

## Publications sur la Francophonie

*Actes de la Cinquième Conférence des chefs d'État et de gouvernement des pays ayant le français en partage*, Grande Baie (Maurice), 16, 17 et 18 octobre 1993, Paris, ACCT, 1994. 434 p.

*Dictionnaire des identités culturelles de la Francophonie*, Paul Wijnands, Paris, Conseil international de la langue française, 1993. 448 p.

*L'Année francophone internationale*, Paris, ACCT, 1995. 319 p.

*Écriture et démocratie. Les Francophones s'interrogent*, actes du colloque organisé à Paris les 18 et 19 février 1993 au Centre Wallonie-Bruxelles sous la présence de Maître Roger Lallemand, Bruxelles, éditions Labor (Archives du futur), 1993. 143 p.

*États généraux de la Francophonie scientifique*, 17 février 1995, la Sorbonne Paris, avant-propos de Émile Derlin Zinsou, préface de Michel Guillou, Paris, AUPELF-UREF (Universités francophones), 1995. 348 p.

*La Francophonie*, Xavier Deniau, 3<sup>e</sup>me édition mise à jour, Paris, PUF, coll. « Que sais-je ? » n° 2111, 1995. 128 p.

*La Francophonie, histoire, problématique, perspectives*, préface de L. S. Senghor, 3<sup>e</sup>me édition revue et corrigée, Montréal, Guérin Universitaire, 1992. 426 p.

*La Francophonie à l'estomac*, Hedi Bouraoui, Ivry-sur-Seine, Editions nouvelles du Sud, 1995. 194 p.

*La Francophonie*, Ministère de la Culture et de la Francophonie, Paris, 1994.

*La Francophonie, de A à Z : 135 mots-clés*, Paris, Ministère de la Francophonie, 1990.

*Une Francophonie différentielle*, actes du colloque sur le français langue seconde organisé par la Faculté des lettres et des Sciences Humaines de l'Université Saint-Joseph, Beyrouth, 20, 21 et 22 mai 1993, sous la direction de Sélim Abou et Katia Haddad, Paris, L'Harmattan, 1994. 560 p.

*Francophonie et acte unique européen*, Paris, ACCT, 1989.

*La Francophonie : grand dossier, grande ambiguïté*, Jean-Marc Léger, Paris, Nathan, 1987.

- La Francophonie, nouvel enjeu mondial*, Michel Guillou, Paris, Hatier, 1993.
- La Francophonie, le projet communautaire*, Jean-Louis Roy, Montréal, édition Hurtubise, 1993.
- L'île Maurice au sommet de la vague économique francophone*, Jean-Georges Prosper, Paris, L'Harmattan, 1993. 208 p.
- Mondialisation, développement et culture : la médiation francophone*, Jean-Louis Roy, Montréal, édition Hurtubise, 1995. 160 p. (Diffusion en France : Karthala)
- Pour une ambition francophone : le désir et l'indifférence*, Dominique Gallet, Paris, L'Harmattan, 1995. 167 p.
- ## Les questions linguistiques
- Atlas de la langue française* (Histoire, géographie, statistiques), préface de Jean-Louis Roy, Paris, Bordas, 1995. 128 p.
- Belgique, la revanche des langues*, Jean de la Guérivière, Paris, éditions du Seuil, collection l'Histoire immédiate, 1994. 192 p.
- La construction linguistique de la Communauté européenne*, Normand Labrie, Paris, Champion, Politique linguistique 1, 1993. 450 p.
- Dictionnaire des termes officiels*, Délégation générale à la langue française, Paris, Journal officiel, n° 1468, 1994.
- L'Éducation bilingue, une problématique de l'éducation bilingue en Europe centrorientale*, symposium de Varna (Bulgarie), 18-24 juillet 1993, Dialogues et Cultures, revue de la Fédération internationale des professeurs de français, numéro spécial 94-1.
- Le français dans l'espace francophone* (description linguistique et sociolinguistique de la Francophonie), publié sous la direction de Didier de Robillard et Michel Beniamino, tome 1, Paris, Champion, Politique linguistique 3, 1993. 534 p.
- Et si l'on parlait français ?* (essai sur une langue universelle), Alfred Gilder, préface de Claude Hagège. Paris, ACCT, Le Cherche-Midi éditeur, 1993. 239 p.
- Inventaire des particularités lexicales du français en Afrique noire*, Équipe IFA, Nice, EDICEF/AUPELF, 1988. 443 p.
- Langue française et Francophonie* (répertoire des organisations et associations œuvrant pour la promotion de la langue française), Josseline Bruchet, Délégation générale à la langue française, Paris, 1996.
- Langue nationale et mondialisation : enjeux et défis pour le français*, actes du séminaire des 25-27 octobre 1995 à Québec, Québec, Conseil de la langue française, Les Publications du Québec, 1995. 412 p.

*La Langue : vecteur d'organisation internationale*, sous la direction de Françoise Massart-Piérard, Louvain-la-Neuve, Académia, collection Échanges francophones 2, 1993. 193 p.

*Le Plurilinguisme européen* (théories et pratique en politique linguistique), publié sous la direction de Claude Truchot, Paris, Champion, Politique linguistique 2, 1994. 423 p.

*Pourquoi parler français ?* Philippe Lalanne-Bertouticq, Paris, Fleurus, 1993. 258 p.

*Sociologie du français en Afrique francophone*, Pierre Dumont et Bruno Maurer, Nice, AUPELF/UREF, 1995. 224 p.

## Culture – Société

*Les Créoles*, Robert Chaudenson, Paris, PUF, coll. « Que sais-je ? », n° 2 970, 1995. 127 p.

*2 000 titres de littérature*, Océan indien, Notre Librairie, n° 116, janvier-mars 1994. 172 p.

*Dictionnaire des œuvres littéraires de langue française*, Jean-Pierre de Beaumarchais, Daniel Couty et Alain Rey, nouvelle édition, Paris, Bordas, 1994, 4 volumes.

*Dictionnaire universel* (noms communs, grammaire, conjugaison, noms propres, 53 dossiers encyclopédiques : les États d'Afrique et de l'Océan indien), Paris, AUPELF-UREF, Hachette-EDICEF, 1995. 1 503 p.

*Écrire en créole* (oralité et écriture aux Antilles), Marie-Christine Hazaël-Massieux, Paris, L'Harmattan, 1994. 316 p.

*Les Écrivains de la négritude et de la créolité*, actes du troisième Colloque international francophone du Canton de Peyrac (Lot) organisé au Roc (Lot) du 2 au 5 septembre 1993 par l'Association des écrivains de langue française (ADELF), Paris, Sepeg international, ACCT, collection Monde en devenir, LXIII, 1994. 474 p.

*Les Écrivains du Québec*, actes du quatrième Colloque international francophone du Canton de Peyrac (Lot) organisé à Nadaillac-de-Rouge (Lot) par l'Association des Écrivains de langue française (ADELF), Paris, ADELFA-ACCT, Haut Conseil de la Francophonie, collection Mondes francophones, 1995. 471 p.

*Éloge de la créolité*, Jean Bernabé, Patrick Chamoiseau, Raphaël Confiant, édition bilingue français/anglais, texte traduit par M.B. Taleb-Khyar, 1993. 129 p.

*Initiation aux littératures francophones* (Afrique, Amérique du Nord, Europe), actes du Colloque du 20 au 22 décembre 1990, au Centre international de Valbonne-Sophia Antipolis, publication de la Faculté des lettres, arts et sciences humaines de Nice, sous la direction de Arlette Chemain Degrange, Nice, Université de Nice-Sophia Antipolis, 1993. 210 p.

*Lettres francophones*, Arlette Chemain-Degrange, Nice, CRDP, Paris, Délégation générale à la langue française, 1991. 214 p.

*Littérature francophone, Anthologie*, sous la direction de Jean-Louis Joubert, Paris, Nathan/ACCT, 1992. 448 p.

*La Littérature du Québec*, Lettres et cultures de langue française, n° 20, 1<sup>er</sup> trimestre 1994.

*Littérature mauricienne*, Notre librairie, n° 114, juillet-septembre 1993. 227 p.

*Littératures de Tunisie et du Maghreb*, suivi de *Réflexions et propos sur la poésie et la littérature*, Tahar Bekri, Paris, L'Harmattan, 1994. 254 p.

*La mangue et la pomme* (voyage en Francophonie), Michel Guillou, Paris, John Libbey Eurotext, La fureur de dire, 1995.

*Poèmes complets*, Édouard Glissant, Paris, Gallimard, 1994. 528 p.

*La Poésie*, Aimé Césaire, édition établie par Daniel Maximin et Gilles Carpentier, Paris, Éditions du Seuil, 1994. 548 p.

*Poésie complètes*, Tahar Ben Jelloun, Paris, Éditions du Seuil, 1995. 584 p.

*Le roman négro-africain des années cinquante à soixante* (temps et acculturation), Nelly Lecomte, Paris, L'Harmattan, 1994. 358 p.

*Sans visa* (le guide des musiques de l'espace francophone et du monde), Paris, Zone franche, 1995. 700 p.

*Surréalisme et Francophonie* (la chair du verbe), Bernard Lecherbonnier, Paris, Publisud, 1992. 409 p.

*Trois siècles de presse francophone dans le monde*, Gilles Kraemer, Paris, L'Harmattan, 1996. 223 p.

## Publications du Haut Conseil de la Francophonie

*Haut Conseil de la Francophonie*, Plaquette de présentation, 1994.

*Carte de la Francophonie dans le monde* (carte de format adaptable), HCF/Leterrier, 1994.

## Comptes-rendus des sessions du Haut Conseil de la Francophonie multigraphiés

– Comptes-rendus des première et deuxième sessions (6-7 mars 1985 et 9-10 décembre 1985).

- Francophonie et opinion publique (28-30 mai 1986).
- Vers un espace économique francophone (26-28 janvier 1988).
- La pluralité des langues en Francophonie (7-9 février 1989).
- La Communauté francophone dans la coopération internationale (6-8 mars 1990).
- Monde francophone et Francophonie dans le monde : création et échanges (19-21 mars 1991).
- La Francophonie dans la communauté scientifique mondiale : la responsabilité des politiques et des scientifiques (31 mars-2 avril 1992).
- Jeunesse et Francophonie. Éducation, cultures, solidarité (10-12 mars 1993).
- La Francophonie et l'Europe, actes de la dixième session (22-24 mars 1994).
- La Francophonie et les sociétés africaines (14-15-16 février 1995).

### **État de la Francophonie dans le monde : rapports du Haut Conseil de la Francophonie**

- *État de la Francophonie dans le monde*, rapport 1985, Paris, La Documentation française, 1986. 373 p.
- *État de la Francophonie dans le monde*, données nouvelles, 1986-1987, Paris, La Documentation française, 1987. 209 p.
- *État de la Francophonie dans le monde*, données nouvelles, 1989. Paris, La Documentation française, 1989. 236 p.
- *État de la Francophonie dans le monde*, rapport 1990, Paris, La Documentation française, 1990. 414 p.
- *État de la Francophonie dans le monde*, données 1991 et six enquêtes inédites, 1991, Paris, La Documentation française, 1991. 421 p.
- *État de la Francophonie dans le monde*, données 1993, quatre études thématiques et deux enquêtes régionales, Paris, La Documentation française, 1993. 543 p.
- *État de la Francophonie dans le monde*, données 1994 et cinq enquêtes inédites, Paris, La Documentation française, 1994. 565 p.

### **Les Cahiers de la Francophonie**

- *Les Cahiers de la Francophonie*, n° 1, « Témoignages : 10 ans pour demain », mars 1994.
- *Les Cahiers de la Francophonie*, n° 2, « Langues et identités ».
- *Les Cahiers de la Francophonie*, n° 3, « Italie et Francophonie », 1995.

## Textes et propos

- *Textes et propos sur la Francophonie*, Stélio Farandjis, préface de Léopold Sédar Senghor, Paris, éditions Richelieu Senghor, s. d., 154 p.
- *Francophonie et humanisme*, débats et combats, Stélio Farandjis, Paris, Éditions Tougui, 1989. 349 p.
- *Francophonie fraternelle et civilisation universelle*, Stélio Farandjis, Paris, Éditions de l'Espace européen, 1991. 284 p.

## En collaboration

- *L'Édition et la diffusion des travaux scientifiques en langue française sur l'Afrique*, Jean Devisse et Xavier Michel, Paris, La Documentation française, 1985. 108 p.
- *La Francophonie de A à Z*, Paris, ministère de la Francophonie, 1990. 64 p.
- *Francophonie : les enjeux*, Serge Briand, Paris, CNDP, Textes et documents pour la classe n° 612, 1992.
- *La Francophonie* (bibliographie sélective et analytique, réalisée avec le concours de la Délégation générale à la langue française et du Haut Conseil de la Francophonie), Paris, CNDP, Références documentaires : 58, 1992. 128 p.

## Revues

- *L'Alouette* (mensuel), bulletin de l'association suisse des journalistes de langue française, 20 avenue du Temple-CH-102 Lausanne (Suisse).
- *Arabies* (mensuel), 92 rue Jouffroy-75017 Paris.
- *Les Brèves* (trimestriel), Délégation générale à la langue française, 1 rue de la Manutention-75116 Paris.

Ces ouvrages sont en vente  
à la librairie nationale du CNDP, 13, rue du Four, 75006 Paris,  
dans les librairies des CRDP et CDDP,  
et par correspondance : CNDP/VPC - 77568 Lieusaint cedex  
ou au CRDP de votre académie.

## SUR LA LITTÉRATURE CONTEMPORAINE DE LANGUE FRANÇAISE

*Anthologie de la littérature algérienne : 1950-1987*

Charles Bonn. – LGF, 1990

*Anthologie de la littérature algérienne de langue française*

Christiane Achour. – Bordas, 1990

*Anthologie de la poésie tunisienne de langue française*

Hedia Khadhar. – L'Harmattan, 1985

*Autour du roman beur : immigration et identité*

Michel Laronde. – L'Harmattan, 1993

*Bibliographie de la littérature maghrébine*

Sous la dir. de Charles Bonn et Fériel Kachoukh. – EDICEF / AUPELF, 1992

*Dictionnaire des auteurs maghrébins de langue française*

Jean Déjeux. – Karthala, 1984

*Dictionnaire des œuvres algériennes de langue française*

Sous la dir. de Christiane Achour. – L'Harmattan, 1990

*Ecrivains francophones du Maghreb : anthologie*

Sous la dir. d'Albert Memmi. – Seghers, 1985

*Ecrivains maghrébins et modernité textuelle*

Sous la dir. de Najet Khadda – L'Harmattan, 1994

*Effraction : la poésie du tiroir : anthologie poétique algérienne*

Farida Aït Ferroukh et Nabile Farès. – Chaillé-sous-les-Ormeaux : Le Dé bleu, Le Noroît, 1993

*La Littérature algérienne de l'entre-deux guerres : genèse et fonctionnement*

Ahmed Lanasri. – Publisud, 1995

*La Littérature féminine de langue française au Maghreb*

Jean Déjeux. – Karthala, 1994

*La Littérature maghrébine d'expression française*

PUF, 1992 (Que sais-je ?)

*La Littérature maghrébine de langue française*

Jacqueline Arnaud. – Publisud, 1986. – 2 vol.

*Littératures francophones du monde arabe. Anthologie*

Jean-Louis Joubert. – Nathan / ACCT, 1994

*Littératures maghrébines : actes du colloque Jacqueline Arnaud*  
Villetaneuse 2-3 décembre 1987. – L'Harmattan, 1990. –  
2 vol.

*Maghreb : littératures de langue française*  
Jean Déjeux. – Arcantère, 1993

*Le Moi étrange : littérature marocaine de langue française*  
Marc Gontard. – L'Harmattan, 1993

*Monde arabo-musulman et immigration maghrébine : répertoire d'ouvrages  
littéraires*

André Videau. – Centre de documentation de l'ATMF / Agence pour  
le développement des relations interculturelles, 1990

*Les Voix de l'exil*  
Abdelkader Benarab. – L'Harmattan, 1995

## المحتوى

### ويات

٥

١ - انتخابية - الفرنكوفونية وهذا العدد : قمر كيلاني

### آ - ملتقى الترجمة

٦٦

١ - الفرنكوفونية من منظور مختلف ٢ جمال شحيد

٦٦

٢ - الفرنكوفونية وعالمية اللغة - أنطون مقدسي

٣ - الفرنكوفونية في لبنان والشرق الأوسط

اختيار مجتمع - ميشيل اده - وزير الثقافة والتعليم في لبنان نبيل أبو صعب . ٤٠

٤٣

٤ - الأدب اللبناني المكتوب بالفرنسية - ت لطيفة ديب

٤٨

٥ - السيرالية في العالم العربي - ت : د. ميساء السيوفي

٨٣

٦ - لبنان والفرنكوفونية - ت : نبيل أبو صعب

### ب - مواد متنوعة :

١ - نصوص أدبية فرنكوفونية من لبنان وسوريا : و تونس و الجزائر  
و المغرب . ترجمة : د. جمال شحيد

٨٦

٢ - نصوص أدبية فرنكوفونية ترجمة : نسرين الزهر

١٠٣

٣ - نصوص أدبية فرنكوفونية ترجمة : لطيفة ديب .

١١٢

٤ - نصوص أدبية فرنكوفونية ترجمة : ميساء السيوفي

١٢١

٥ - الماء البارد أخروس - صلاح سبيطة [لبنان]

١٢٨

ترجمة : نبيل أبو صعب

١٣١

- معلومات عن الفرنكوفونية - اعداد : جمال شحيد

١٤١

- من سيرة الحياة إلى البيلاطغرافيات : د. شريف مفلح

١٧١

- تأملات في السيرة الأدبية : حياة المؤلف وأعماله ت : عصام مفلح

١٩٥

- مدخل لدراسة ارتكازات ومقارنات الكتابة الأدبية المعاصرة ،

الكتاب كمادة ت : جهينة علي حسن

- تسي ولماز والاتجاهات المعاصرة في المسرح العالمي الراهن -

٢٩٦

ترجمة : عز الدين وهران

٢٤٥

- نظرية التلقى ، ترجمة : محمد خير البقاعي

**AL-ADAB AL-AJNAABIYYA**  
*(Foreign Literature Quarterly)*

**NO.88 twenty tow year 1996**



ARAB WRITERS UNION

DAMASCUS دمشق

مطبعة اتحاد الكتاب العرب  
دمشق

السعر ٣٥ ليرة سورية  
وفي البلاد العربية ٣٥ ل.س أو ما يعادلها